El ruido de una época

ARIANA HARWICZ

Con *El ruido de una época*, texto fragmentario cercano al ensayo, Ariana Harwicz se posiciona frente a viejos debates que, con frecuencia y por largas temporadas, recobran vigor en la escena artístico literaria en nuestra lengua: la diferenciación entre el autor y su obra; la higienización en el arte, la urgencia de adhesión a «causas justas» de los escritores para lograr ser reconocidos como tales, entre otros fenómenos derivados como la llamada «cancelación» y el conocido «marketing editorial».

La autora tiene en la mira a todos estos factores que pretenden domesticar al escritor para que no ofenda, no se atreva, no incomode; en suma, para que construya un público que lo erija como escritor profesional, con los ojos al margen de su obra y puestos fijamente en el mercado.



Ariana Harwicz

El ruido de una época

ePub r1.0

Un_Tal_Lucas 04-04-2024

Editor digital: Un_Tal_Lucas
ePub base r2.1





Nota de la autora

Si algún sentido tiene este libro, es el de afirmar la necesidad de la paradoja. No estoy siendo nada original, la paradoja es ir contra la opinión general, contra la lógica, es celebrar la contradicción. Cualquier pensador, cualquier crítico, cualquier artista afirmaba (antes) su retórica y su poética en la desobediencia. Es decir, en la resistencia a pensar de una sola manera. Pensar es poner en tensión dos cosas opuestas, a la vez. Sin embargo, por alguna razón que no logro comprender, en tiempos recientes se ha debilitado la necesidad de desobedecer; en general, a nadie parece importarle demasiado la cultura de la intimidación en el arte. Incluso parece que gusta, mientras no haya demasiada sangre.

En un tuit reciente escribí: «Nunca hemos sido tan libres como bajo la Ocupación alemana, decía Sartre en el 44. Obviamente los que no quisieron entender gritaron, escándalo, escándalo. Bajo Ocupación, bajo dictaduras comunistas, los individuos mantenían su libertad interior, porque el enemigo estaba afuera. Ahora está dentro».

Luego, en otro tuit: «Un profesor de Letras chileno de la Universidad de Oklahoma me dijo que durante la dictadura de Pinochet se sentía menos vigilado que ahora. Un profesor de filosofía francés contó que se retira antes de tiempo de la Sorbonne porque ahora está más controlado que en sus últimos treinta años».

Entonces fui acusada (sin llegar al linchamiento y la cancelación, por suerte) de ser pinochetista, de estar profundamente enamorada de Pinochet y de todos los dictadores de América Latina y del mundo. Con la lógica de no podés decir eso porque le hacés el juego al enemigo, no se puede decir eso porque equivale a decir que estábamos mejor bajo dictadura, se coarta la posibilidad de pensar la época. Pensar la época (y cualquier cosa) es que esté bajo sospecha y contradicción. ¿Tienen hoy más visibilidad las minorías? Sí. ¿Se las instrumentaliza? Sí. ¿Es bueno que se piense al ser humano en toda su diversidad? Sí. ¿Es bueno para el arte que se le imponga a un artista criterios extra artísticos para su obra? No.

Escribir literatura es una operación contraria al pasaje al acto,

reemplaza, sustituye, el pasaje al acto. Justamente por eso se supone que acordamos que un novelista que describe un acto caníbal o un secuestro, no debe ser interceptado por las Fuerzas del Orden y tirado en un calabozo.

Como decía Imre Kertész, traductor de Nietzsche, (se nota en su gusto por la paradoja), escribir es un tiro al corazón, algo así como una enfermedad mortal. Es exactamente por eso que escribir es la única salvación posible.

ALTHUSSER

FONCTION IDÉOLOGIQUE

c'est en effet le propre de l'idéologie que d'imposer (sans en avoir l'air puisque ce sont des "évidences") les évidences comme évidences, que nous ne pouvons pas ne pas reconnaître, et devant lesquelles nous avons l'inévitable et naturelle réaction de nous exclamer (à haute voix, ou dans le "silence de la conscience") "c'est évident ! c'est bien ça ! c'est bien vrai ! Dans cette réaction s'exerce la fonction de reconnaissance idéologique qui ..."

- el bebé no fija los ojos (la deshumaniza)
- tenía mal olor en la vagina, la dejó por eso -

El nuevo dueño que engloba el escenario de madonna -

Ese dueño | — madonna -

... repetición líneas repetidas TÍTULO

alas a Clara (Rouen) localidad COUNTRY
lo no había sido, sí ...

salió de la TRAMPA poder
" hombres
para : "RESCMBIÓ"

Après Ionesco
Beckett -

la sociedad produce el "contra-poder"
para

- (desde fin del XIX S) < hasta
los burgueses lo adoptan folie

→ (GÂTEAU) - bien instalados) en el poder
$ -

PIPO DEL BONO : "los [illegible]"
PY
→ FELLINI
Expresionismo

La sociedad burguesa comprendió que debía
construirse ella misma) mirarse en el espejo,
es como
- contra-poder / completa [illegible]
a la sociedad / honores / $ /

- los capitalistas pagan fortunas a
artistas las sociedades capitalistas (CIANA)

LA ESCRITURA ADOCTRINADA

Escribir sin ofender a nadie es un oxímoron. Montaigne es el mejor adversario de Pascal. Aron el de Sartre. Escribir es una controversia subterránea. En el año 1918, los alemanes escribieron libros de revancha. Los franceses, en cambio, escribieron libros de paz. Es fácil imaginar cuáles fueron mejores. Lo políticamente correcto es la gangrena del arte en este siglo. Un dibujante francés dijo: «Lo que es bueno para la caricatura, no lo es necesariamente para la democracia». Que cada cual elija a qué amo obedecer.

Esta época lee mal porque lee desde la identidad. Los prowagnerianos ven a Wagner como Dios. Los antiwagnerianos lo ven como un nazi. El problema es que Wagner no es ni solamente Dios, ni solamente un nazi, sino las dos cosas a la vez. Si se elimina la ambigüedad en un artista, se lo destruye.

No existen las novelas que están en contra del racismo o la misoginia. Solo están las que adoptan la lengua del enemigo y las que fabrican una lengua por fuera del sometimiento. Pero, a veces, víctima y victimario hablan la misma lengua. Antes de escribir, para mí todo es destrucción, cualquier palabra me resulta caduca, las palabras se me deshacen «en la lengua como hongos podridos». Las palabras por fuera de la escritura están lobotomizadas. Pero al escribir se rehace el lenguaje, se reconfigura, renace. Escribir una novela es escribir la historia de una vergüenza. Por eso es siempre tan paradójico escribir, porque se escribe la vergüenza pero se necesita perder el pudor. Escribir es ser un paria. Nunca me da tanto miedo mirarme como cuando escribo.

Se puede adoptar una pose en todo: hacer libros falsos, afiliarse de forma cínica a una ideología contraria, mostrarse progresista y ser de derecha, simular ser buena o mala madre, ser moderno cuando se aborrece la modernidad, *etc*. Lo que no se puede es mentir en la lengua, las palabras que elegimos no mienten, ahí salta toda la verdad.

«En verdad, los artistas de hoy no son solamente mentirosos en su, digamos, obra, lo son también en su vida. La obra mentirosa alterna con la vida mentirosa, lo que escriben, miente, porque lo que viven, miente».

Maestros Antiguos, Thomas Bernhard

Escribir es sustraerse a la vida. Pero para escribir hay que vivir. Me doy cuenta ahora hasta qué punto primero hay que lanzarse a la vida, olvidando la escritura, para después lanzarse a escribir, olvidando la vida. Escribir es ante todo una operación temporal, como la música. Escribir es más que vivir, es vivir dos veces. O es menos que la vida, es una relación especular, oblicua, distorsionada. Por eso, a veces un texto nos hace llorar. Pero el mérito de la emoción no es literario, el mérito es todo de la vida. Y viceversa.

Hay una reconversión forzosa en la literatura: una inquisición. Se está reescribiendo la literatura infantil y se está reescribiendo la historia, un revanchismo en el que opera una instrumentalización de las minorías. La ubican a Marguerite Duras como una mujer oprimida cuando no lo fue, cuando dijo que no era feminista y no creía en las etiquetas, al igual que Yourcenar. Y, aun así, Duras fue una mujer crucial en su época. Le cambian el nombre a George Sand por su nombre femenino de nacimiento, Amantine-Aurore-Lucile Dupin, pero George Sand decidió ser del tercer sexo, ni hombre ni únicamente mujer, como la apodó Flaubert. Eso es ir contra la voluntad del autor. Se buscan traductores afrodescedientes para traducir a autores afrodescendientes, no binarios para traducir a no binarios. Esa reducción del ser humano a su condición genital, biológica, de identidad de género, sexual o a su color de piel, es propia del fascismo. Es una clasificación de la que huyeron horrorizados en el siglo XX y que hoy estamos, colaboradores mediante, retomando en el arte. Vaciar el lenguaje de violencia es imposible.

Lo mejor que le podría pasar a un artista es asumir sus contradicciones, su doble cara, su doble moral. «Me declaro antiburgués pero no arriesgo nada y acumulo poder». «Hago películas a favor de la Justicia pero soy violento con mis compañeras». «Soy feminista pero me ensaño con las mujeres». «Soy humanista pero el antisemitismo no me parece tan mal». Y así con todos, uno a uno.

Escribí una novela del siglo XXI y fracasé. La destruí, aunque quedan los escombros. Los nuevos personajes duermen casi sentados, los acostados están muertos, hay humo, liebres destripadas cuelgan de la chimenea. Para pertenecer a su época, una novela tiene, sobre todo, que no ser de su época. Para encontrar la escritura, a veces hace falta no escribir, no conocer el argumento, ni el personaje, ni la trama, ni la intriga. No escribir sino buscar el deseo de la escritura, la búsqueda de ese deseo ya es un procedimiento literario. La lengua que se arma en ese deseo único no existe antes ni después, no fue creada. Como dijo Vladímir Mayakovski: «Ya tengo la novela, ahora solo falta escribirla».

No deberían dar un premio literario a un escritor/a por sus compromisos políticos públicos, por su anuncio de defensa de los derechos humanos. Lo público es un engaño. Beauvoir y Sartre tiraron a la boca de los nazis a su joven amante judía y juguete sexual, Bianca Bienenfeld. Neruda, comunista y luchador, dejó morir de hambre a Malva Marina, su hija con hidrocefalia, a la que llamaba «el monstruo de tres kilos». Malraux, héroe francés, llamó a su odiada hija Florence «el objeto». «El artista ha de empezar su obra con el mismo ánimo que un criminal», dice Degas. «Cuando empiezo a escribir, el mundo se convierte en mi enemigo», dice Kertész.

Cuando periodistas, presentadores y editores de cada festival y encuentro literario de diversos países ponen el acento en que somos «escritoras mujeres + nacidas en los setenta + latinoamericanas», lo que buscan es alienarnos. Se nos reúne bajo un mismo lema, un gremio, una condición, un cupo: el combo de ser mujeres, de una misma generación y latinas. Eso puede parecer una política de apoyo, de visibilidad, de inclusión y de justicia frente a siglos de borrado de la mujer en todos los ámbitos, y en un principio pudo ser así. Hoy creo que ese discurso, omnipresente y totalizante, es contrario a la valoración de una lengua, de una obra, de un universo de ficción. La única condición de un escritor, de la generación, cultura y época que sea, es la de ser único e irreductible.

Extrañamente tengo conciencia de ser escritora todos los días. Lo siento cuando leo, cuando escucho música, cuando respondo a una entrevista o manejo por el campo de maíces y viñedos. Salvo cuando escribo. Cuando escribo no soy escritora, no sé qué soy, pero escritora no.

A mí siempre me obsesionó el hecho de que existan las palabras. Ese correlato tan perturbador entre vivir y hablar, escribir y leer. Que podamos oír y decir palabras de alguien que vivió hace mil años, que acaba de morir, que está embalsamado. Cómo puede ser que exista la palabra crepúsculo y que exista, a su vez, el crepúsculo. Cómo puede ser que exista la palabra pesadilla y que se parezca, en efecto, a tener una pesadilla, todo eso tan borgeano, que varía en cada lengua. Cuando escribo, no tengo nunca la impresión de estar escribiendo, ni de estar rodeada de palabras, ni de estar operando con algo que ya existe. Decir: «Te amaré hasta el fin de mis días», quiere decir algo en la vida, no quiere decir absolutamente nada si lo escribo así en una novela. Como un árbol o un sillón: en la escena teatral, no son ni un árbol ni un sillón, pero qué son, ese es el trabajo. Eso mismo pasa al escribir: hay que empezar de cero, resucitar las palabras, darles una RCP. Creo que escribir una novela es cavar túneles para huir, ese deterioro físico con golpes en la cabeza y arena en los pulmones, ese estado alucinatorio por no dormir, y a la vez, esa sed de llegar al final del túnel. La lengua es un sistema de canales, un sistema ferroviario, son pasajes encubiertos. Por eso, toda enajenación de la lengua es una forma, es la gran forma de esclavitud. Cada vez que escribo siento que estoy por volar una embajada, o evadirme encubierta dentro de una gran caja para instrumentos musicales.

Zelda Fitzgerald muere quemada en el psiquiátrico y se pierden sus textos.

Clarice Lispector se duerme con un cigarrillo encendido y casi le amputan la mano con la que escribe.

Ingeborg Bachmann muere tras el incendio en su casa por un cigarro mal apagado y deja su obra incompleta.

Sobre los personajes:
Hay que tenerle el mismo respeto a la víctima y al victimario.
No hay que posicionarse a favor o en contra, o sería mala praxis. Como un psicoanalista de parejas, haciendo transferencias con uno de los dos.
Nunca sabemos todo de los personajes. Saber todo de alguien es una idea perversa y lunática que solo podrían tener megalómanos como Nicolae Ceauşescu o Muamar el Gadafi, si se dedicaran a escribir. El personaje siempre guarda algo de misterio para sí, porque tampoco él sabe de qué es capaz.
Los personajes son capaces de hacer cosas por fuera de su moral y de su conciencia. Nadie, tampoco los personajes, es capaz de saber, de verdad, de qué es capaz. El que cree que no es capaz de matar, es porque aún no estuvo en una situación en la que lo sería.
Un personaje que mató no se reduce a ser un criminal.
Un personaje que es víctima de violencia no se reduce a ser víctima.
Hay que pensar los personajes contra sí mismos, negándose a sí mismos como personajes, menos uno.
Reducir las contradicciones de los personajes no es solo imposible, sino antiliterario. Igual, la literatura está llena de antiliteratura, claro está.

mos con claridad: en la práctica da lo mismo. Yo prefiero arrostrarla, ya que esto me significa una vida más plena y, en definitiva, más alegría. Soy, si te parece, un hedonista.

—Y no un moralista.

—De ningún modo un moralista. La era de los grandes moralistas, la de Montaigne, La Rochefoucauld, etcétera, concluyó hace tiempo. Después de Auschwitz resulta superfluo emitir juicios sobre la naturaleza humana. Hoy en día, el camino de los moralistas conduce a los movimientos de masas, lo cual es más que problemático y, además, aburrido. Pero dejémoslos, que sigan creyendo que existe una dictadura justa, sin campos de exterminio, donde todo el mundo esté obligado a ser feliz. Para mí, la felicidad significa otra cosa, y ya está.

—¿Y la verdad?

—La verdad ya no es universal. Es un hecho grave, pero hay que ser consciente de él. Responder de nosotros mismos: es lo más difícil, y siempre lo ha sido. Ante ello, precisamente, huye el moralista. Nuestra época no es propicia para la conservación del individuo: nos resulta más fácil entregarnos a teorías sobre la salvación del mundo que aferrarnos a nuestra existencia propia, singular e irrepetible. Elegir nuestra propia verdad en vez de *la* verdad. Pero no abundemos en esto por el momento.

—Será mejor que continuemos con la crónica. ¿Cómo recuerdas tu liberación?

La gran diferencia entre un escritor y un trabajador de la escritura (o un escritor profesional) es que el escritor profesional controla su obra. Se pone al servicio de la demanda. Que la novela no sea muy breve, pero tampoco muy larga, que se adecúe a un género, que no haya demasiados diálogos, que sea latinoamericana, pero no del todo. Ese escritor inspecciona su escritura subido a una torre de control y con el agente literario al teléfono. En cambio, el escritor no profesional no puede controlar su corazón, tiene que hacer el libro que tiene que hacer, hasta las últimas consecuencias. Tiene que escribir lo que tiene que escribir. Aunque no sea el libro que le conviene, aunque destruya su figura de autor, aunque no sea lo que se espera de él, aunque le adviertan que así no tendrá muchas traducciones ni premios. Y, sobre todo, aunque lo puedan cancelar. La misión de la literatura no es separar al verdugo de su víctima o juzgar quién debe ser condenado a muerte, sino transgredir. Un poco como los que trabajan con material explosivo: nunca saben cuándo finalmente va a fallar y a explotarles la granada despedazándoles una mano.

La escritura nunca es autobiográfica, aunque todos los hechos hayan existido, aunque la literatura sea una forma privilegiada de memoria, incluso más que la vida. Kertész dice que su composición es abstracta, hecha de signos. Su lengua es atonal, Arnold Schönberg, es tan verdad como su deportación.

Un editor de una gran editorial española, pasado de copas, me confesó que aprovechan para vender rápido las escrituras «femeninas» y las autoras «con carácter» antes de que pierdan interés a ojos del mercado. Quizás me dijo eso ayudado por el alcohol, no sé. Después agregó que nos queda un tiempo largo, aún, para que disfrutemos. Para una nueva traducción de mi libro, la editora me anunció que buscaría a la traductora ideal. Le pregunté a qué se refería con «la traductora ideal». Respondió: «Una mujer audaz como el personaje y la autora». Le comenté que no soy solo mujer mientras escribo, así como tampoco lo es el personaje, y, mucho menos, audaz. Que justamente solo al escribir se puede dejar de ser lo que se es. O desconocer lo que se es. En ese caso le propuse que buscara a una traductora mujer pero con trastorno de la personalidad.

Existe una edificación cultural a partir de lemas: se pasó del «Prohibido prohibir» del Mayo francés al «Prohibido odiar» actual. En Francia lo comprobamos después de los atentados de 2015 y los posteriores; los lemas eran «No tendrás mi odio» y «París es una fiesta», mientras París se regaba de sangre, de cuerpos mutilados por terroristas que masacraban los cuerpos con técnicas de guerra, los testículos en la boca, *etc.* «La fiesta debe seguir» es una consigna patológica, negadora, impugnadora y bruta. Vivimos la época de la negación: un torrente que va directo, como una transfusión, desde la vena política hacia la del arte. El mandato es crear obras en las que estén cancelados el odio, la discriminación y la ofensa.

Cuando en un festival de literatura nos reúnen bajo el título exclusivo de «escritores latinoamericanos», me pregunto por qué no hacemos nosotros «mesas literarias de europeos» en nuestros festivales internacionales. Sería más interesante pensar también otros criterios para reunir a los escritores. Es cansador (y repetitivo) el ejercicio de ofrecerles a ellos lo que más les gusta de nosotros, tópicos bien latinos: dictadura, guerrilla o droga para los festivales más convocantes. Defender «buenas causas», representar bien al gremio. Igual, si se quiere ser escritor, mejor todo eso no.

Festival: pasan de a uno los escritores al frente, se prende la cámara, toman posición política. En Serbia, en contra de Milošević y por la paz en Ucrania. Si les preguntan, condenan el Premio Nobel a Peter Handke. Si les preguntan, o aunque no les pregunten (porque hay muchos voluntarios que quieren hacer de informantes aun sin pago), dicen que Annie Ernaux es humanista. Después se bajan, y detrás de escena, en la cenita entre escritores, son mucho más interesantes.

Qué depravación el discurso que vuelve a las mujeres inocentes por naturaleza, ovejitas sin maldad, seres sin fanatismo, ni odio, incapaces de actos macabros. Así no se las defiende ni respeta, no se hace justicia, no se consigue la igualdad y la emancipación. Pero, sobre todo, se las niega. Las mujeres que torturan niños son mujeres también. Ilse Koch era mujer, nacida de una mujer, y creaba objetos con la piel de los prisioneros en Buchenwald y Majdanek. Marie Curie era mujer y salvaba a los soldados de amputaciones con las radiografías en el campo de batalla.

Me han llamado al orden por no adecuar mi habla al uso actual. Me han dicho que lo que digo es violento, ofensivo, por el modo en que lo digo, es decir, que la lengua que hablo es la culpable de la ofensa. Me pregunto cómo hacer para señalar la violencia de quienes sí adaptaron su diccionario y su lengua a este tiempo, de quienes impugnan los usos de la lengua que no se adaptan a su ideología. Cuando escribo acepto todo lo que es, veo todo, estoy dispuesta a todo. No evito ciertos adjetivos, no censuro ciertas torsiones, básicamente porque no soy juez, no estoy en un tribunal correccional. Una novela no es una audiencia judicial. No es una sentencia. Pensar moralmente a los personajes es como si Beethoven hubiera censurado una nota de su sonata por exceso de sensualidad.

El piano logra purgar la demagogia. Sin título, sin contratapa elogiosa ni solapa contando intimidades del autor, si tiene o no tiene hijos, sin guiños a los tópicos de turno, sin declaraciones o agachadas. Solo un hombre frente al piano. Grigori Sokolov. Ni siquiera miró al público. La obra sola. Una novela debería sonar así.

¿Por qué el escritor debería acoplarse a la mentalidad de su tiempo? Las mejores obras han sido transversales, oblicuas: se adelantaron al pensamiento de su época, o retrocedieron. Si se aplican los límites de la vida civil a la ficción, qué sentido tiene el arte. Es como una copia mala de la vida. El arte es una visión, y las visiones son siempre proféticas.

Al final de casi un siglo vivido, Sándor Márai dejó en sus diarios todo el asco que sentía por la escritura. Escribir que se tiene asco por la escritura ya es poner en acto la contradicción. Márai confesaba, al final de una larga vida dedicada a la literatura, que escribir era un esfuerzo vanidoso, senil, que las palabras eran cianuro. Pero también dijo en su último diario: «Sin embargo, hay que contar lo que se esconde detrás de todo». Sin embargo, todo cabe ahí.

«El Estado siempre financió la literatura para liquidarla», declaró Imre Kertész. El autor empezó a escribir Sin destino el año de la muerte de Céline. Y Céline escribió Viaje al fin de la noche poco después del nacimiento de Kertész. El Céline nazi y el Kertész deportado a Auschwitz y Buchenwald tenían la misma ética al escribir: no ceder ante las palabras de la cultura de masas. En el escenario, Gérard Depardieu entona un cínico mea culpa por su relación con Rusia («Chechenia, no problem») y hay abucheos y aplausos. Los artistas de hoy aceptan el linchamiento y la depuración de las masas.

En los festivales de literatura importa mucho más dar cuenta de ser ecologista, anticapitalista, vegano, antirracista y proinmigración e inclusión, que la obra, que las reflexiones que puedan tener los autores invitados sobre la literatura. En los programas, en las mesas, está mencionado en el cartel con tu nombre si sos disidente, pro-Palestina, humanista, *etc.* Pero no importa si sos antirracista pero antisemita, si sos ecologista pero pederasta, eso no se ve como una contradicción. Lo importante para los organizadores es que tengas una causa y la muestres bien alto, aunque entre en colisión con otras. Es casi como si los autores fuésemos invitados a los festivales literarios a lavar dinero, o la conciencia. La literatura hoy es una copia de la vida inauténtica de Heidegger. El mercado literario hoy es la hipérbole de la doble moral.

Releyendo *La tête d'obsidienne* de André Malraux, escrito en 1974, me di cuenta de que es uno de mis libros de cabecera. Para Malraux, Picasso resumía y reconfiguraba, en el siglo XX, todos los siglos anteriores; encausaba todas las luchas, porque, en realidad, todas las luchas eran y son contra la muerte. Proust, Velázquez y Rembrandt lucharon contra la muerte también. Malraux decía que el arte es el antidestino porque lucha contra la muerte.

Diez veces le dijimos a la moderadora del coloquio que el escritor hombre no se sentía hombre al escribir. Y que yo no me sentía específicamente mujer al escribir. Pero insistió: «Desde el punto de vista masculino, ¿qué pensás de Virginia Woolf?». «¿Y vos, Ariana, desde el punto de vista de la mujer, qué te parece el Orlando?».

En el momento en que un intelectual cede al pensamiento único, se niega histéricamente a tratar de entender el punto de vista del otro (aún enemigo, sobre todo enemigo); en ese rechazo a querer saber, deja de ser un intelectual. Creo que hoy se imponen dos estilos irreconciliables: los que asumen la independencia de la literatura y los que escriben apuntando con el arma de la ideología. Pero sobre todo hay dos formas de leer, irreconciliables también. La traductora de La débil mental me pide poner comillas cuando el personaje se dice a sí misma retrasada mental. Dice que en su idioma es ofensivo. «En el mío también», le respondo. «Por eso mismo propongo cubrirnos con comillas», me dice. Eso equivaldría a usar prótesis morales o comillas policíacas.

El síndrome Sally Rooney se ve mucho en los pasillos y bambalinas de la literatura. Para vender más, para estar del lado del Bien (aunque haya que apoyar a criminales, sobre todo con las mujeres, y acentuar la judeofobia), se adhiere a las causas políticas con buena prensa. Esta búsqueda de la pureza ideológica ya era la del nazismo, es propia de cualquier sistema totalitario. Lo especial es que ahora es en nombre de la democracia. De la democracia radicalizada, es decir, totalitaria.

DATUM/DATE

les lieux d'exil comme TRADITION

FREUD TOTEM ET TABOU | NARCISSE

L'HOMME MOÏSE

IL FAUDRAIT POUVOIR RE-FONDER NOTRE CULTURE À PARTIR DE CE QUI, FREUD COMME FREUD a refondé la CULTURE à PARTIR DU fragment REVISITER les RUINES.

LANGUE ATONAL — DERIVAÇÃO

VALEURS TRADITIONNELLES effondré - BASE DE FOND plus possible.

NOUVELLE CULTURE EN MOUVEMENT → XX

COLLECTIO → plus VISIBLE

DATUM/DATE

Les loyers élevés comme Toronto

FREUD TOTEM ET TABOU — NARCISSE

L'HOMME MOÏSE

IL FAUDRAIT POUVOIR RE-FONDER NOTRE CULTURE À PARTIR DE CE CONTE, FREUD comme FREUD a refondé la culture à partir de grandes ... REVISITER les ROMANS.

LANGUE ATONALE — DÉRIVATION

VALEURS TRADITIONNELLES effondrées —

BASE DE FOND plus possible.

NOUVELLE CULTURE INVENTÉE → XX → HOLOCAUSTE → plus VISIBLES

La obra aparece detrás de toda evidencia:

Bajo el volcán no trata sobre el alcoholismo.
Pedido de mano no habla de la hipocondría del solterón.
Casa de muñecas no es una obra feminista.
La pianista no atenta contra la dominación materna.
Prohibido morir aquí no cuenta la vida en los geriátricos.

Qué escritor extraordinario es Van Gogh, entiendo sus cuadros leyéndolo, entiendo su escritura viendo sus cuadros. Muchos pintores y pianistas logran describir el misterio de la literatura con más profundidad que los escritores, quizás porque ven las palabras desde otra dimensión.

Estoy en Francia, pero no estoy en Francia. Hay un cuento de Katherine Mansfield donde una mujer recién casada fuma en el balcón durante la noche de bodas pero viéndose ya fuera del matrimonio, como los amantes, que dejan de frecuentarse pero siguen siendo amantes, psíquicamente. Escribir es poder captar eso que mientras es, ya no es. Cuando estoy lista para volver a escribir, soy como un soldado en posición de tiro, el dedo índice en el gatillo. La escritura aparece antes, como un antídoto, como morfina antes de ser ingerida. El llamado estilo no es otra cosa que evitar que el arma se dispare a destiempo.

De nada vale un concurso que ofrece dinero como «estímulo económico» si las obras tienen que cumplir con requisitos como «no contenido agresivo, no atentar a la moral, no ofender, no palabras obscenas, etc.» Ellos les piden que acepten, en las cláusulas del concurso, la muerte de la escritura de los aspirantes a escritores. Estuve bastante sola en el reclamo, se ve que a mucha gente, igual, le pareció fantástico.

Y bueno, ya que estamos, volvamos a Theodor Adorno: el arte no tiene que tener ninguna función. El arte no es el ministerio de justicia, ni el social, ni el de la mujer, ni el de la igualdad, ni el de la familia. De vuelta a Rimbaud: «El arte es la pérdida de la moralidad, la literatura no tiene que tener la finalidad de hacernos mejores personas».

¿De dónde sale la belleza? Del horror. ¿Qué es el ser humano? Es el austríaco que encerraba y embarazaba a su hija en el sótano de la casa familiar; el médico francés que violaba a chicos anestesiados en la sala de operaciones. Tortura y autodestrucción, entre otras cosas; bondad y piedad, también. Si eso no puede ser sublimado a través de la escritura, nos salteamos el siglo XX entero, nos salteamos a los epistemólogos, a los psicoanalistas, a los filósofos, a los lingüistas. Evadimos la única salida: la sublimación. Cancelar obras con el pretexto de que son homofóbicas o por apropiación cultural, es un viaje de ida. Después los canceladores son a su vez cancelados, y todo vuelve a empezar.

Malcolm Lowry envía una apasionada carta a su editor para impedir los cambios en su libro.
Mahler se ríe de los críticos que lo llaman loco y charlatán con su Quinta sinfonía.
Proust se espera el rechazo terminante de André Gide.
Lo que cuenta es la fe en la obra, no la recepción de la época.

Falsos sobrevivientes del atentado en Bataclan. Falsas víctimas de agresión policial. Falsos religiosos. Falsas identidades sexuales. Falsos excombatientes en Ucrania. Falsos sobrevivientes de los campos soviéticos. Falsos enfermos terminales y falsos muertos enterrados. Más que nunca, ahora, en tiempos de identidad patológicamente única y atornillada al hombre, más que nunca ahora, la falsedad.

La descripción de la realidad misma, vivir, se ve como incitación al odio. El arte que no responde a las consignas ideológicas es judicializado y acusado de xenófobo, islamofóbico, transfóbico. Toda la larga semántica de la «fobia» está puesta al servicio de que se renuncie a pensar. Suponer que uno lee desde la identificación primaria es un error. Cuando uno lee no siente identificación por lo idéntico a uno. Para sentirme identificada yo no busco un personaje que sea una mujer blanca de cuarenta y tres años, con dos hijos, que viva en Europa y cuyos antepasados hayan estado en los pogromos de Europa del Este. Ese no es el modo en que uno lee. Si no, uno nunca podría identificarse con un personaje del siglo XV, con un alien o con un superhéroe, con Drácula, o con la invocación del superhombre de Nietzsche. Uno lee para olvidarse de sí, para borrarse, para des/hacerse, para des/identificarse, para romper con la mentira del Yo, para des/individualizarse.

Qué pocos siguen hoy la premisa kafkiana: «Escribir es saltar por fuera de la fila de los asesinos». Él escribió: «Somos capaces de vivir porque mentimos. Escribir es ver cuán inocentemente culpables somos. La literatura es el comercio con los fantasmas. La literatura es el lugar de lo imposible y, sobre todo, escribir es sustituir la Ley». Desconfío de una obra que me anuncia con un cartel de alerta roja: «ATENTOS, esta obra va a transgredir».

Ni hombre, ni mujer, ni tercer sexo.
Virginia Woolf dijo: «Escribir es atravesar las apariencias».
Iván Turguénev dijo sobre George Sand: «¡Qué hombre valiente fue ella!».
Sidonie-Gabrielle Colette dijo: «Cuando escribo soy una hermafrodita mental».
Clarice Lispector dijo: «Escribir es hacer decir a la palabra lo que la palabra no es».
A Gérard Depardieu le preguntaron qué hombre le hubiera gustado ser y dijo: «Catherine Deneuve».

Dos tipos de escritor definen dos estilos y dos éticas: los hay que abogan por no regalar nada, nada de concesiones; están también los que creen que hay que apaciguar, reconciliar y perdonar. Los perdonadores oficiales. Puede haber traidores en ambos bandos. Así, también, hay dos tipos de degenerados: los que una vez denunciados miran a los ojos de sus víctimas y les piden perdón, y los que frente al escarnio público gritan que no asumen sus actos, que no están arrepentidos de nada porque no son culpables de nada, y no sienten compasión ni remordimiento. Con los escritores es igual. «El hombre de la modernidad es un ser centrado en sí mismo, incapaz de grandes deseos, dedicado a preservarse y a evitar el dolor», dice Nietzsche. «Resistir implica que el sujeto se tome a sí mismo como obra de arte», dice Foucault. Y ahí nomás te sintetizan toda la época.

Leí en la prensa que su obra no es humanista. Que no es moral. Que no contribuye a mejorar la humanidad. ¿Cómo reacciona usted? ¿Cuál es el rol del escritor? Ellos tienen probablemente razón, quién sabe, contestó Isaac Bashevis Singer al recibir el Nobel en 1978.

Shakespeare inventó miles de palabras que al principio fueron verdad en la boca de sus personajes: regocijo, oscuro, etc. Los biógrafos crean aventuras para sus autores, que después ya no logran desmentir. Los paisajes parisinos más reales son pintados por gente que nunca visitó París.

Algunas obras elegidas:
Ven y mira, de Elem Klímov
La ascensión, de Larisa Shepitko
Los cuadros de Séraphine Louis
LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo y Quiero dar testimonio hasta el final. Diarios 1933-1945, de Victor Klemperer Liquidación, Fiasco y Dossier K., de Imre Kertész *Diarios 1984-1989*, de Sándor Márai *Maestros Antiguos y Tala*, de Thomas Bernhard *Sonata para piano en si menor*, Op. 5, y *Cinco piezas para piano*, Op. 3, de Richard Strauss, interpretadas por Glenn Gould en la grabación completada el 3 de septiembre de 1982 en el Studio A de RCA en Nueva York (CBS Masterworks, IM 38659) La correspondencia de Diderot y Sophie Volland *Diarios de viaje*, de Albert Camus *Una vida interrumpida. Diarios 1941-1943*, de Etty Hillesum *Preludio y fuga n.º 2 en do menor, BWV 847, de Johann Sebastian Bach, interpretado por Sviatoslav Richter* El castillo en ruinas Château de Passy-les-Tours El viejo puente de 1520 de La Charité-sur-Loire *Consuelo de la filosofía*, de Boecio *Temor y temblor*, de Søren Kierkegaard Los cuadros de Sofonisba Anguissola
Laue Sommernacht, de Alma Mahler
Relatos de Kolimá, de Varlam Shalámov
Stevie Wonder, porque escribir es intentar hacer música.

Me gusta lo que dice Faulkner sobre la escritura: «El que quiere ser escritor, piensa en el lector, en el público. El que quiere escribir, solo escribe». En la escritura no hay pacto posible con nada, no hay regateo, no hay atajo. El escritor solo es responsable de su obra.

El campo literario es mafioso.
Para entrar es mejor ir calzado.

Los mayores enemigos del escritor: la profesionalización y la impostura.

De dónde venía esa infancia morbosamente sexual en La débil mental, de dónde venía esa pubertad infectada de erotismo adulto en Precoz, de dónde venía esa adicción, esa depresión, ese cuerpo atacado, en Matate, amor. Viene de la música de las infancias y adolescencias que nos hicieron vivir, o que vivimos involuntariamente. Viene de esos abusos velados, cuando no teníamos palabras para entender.

Un alemán me cita en un bar de París para una entrevista. Llega con las novelas en inglés y en alemán. Hablamos de la pena de muerte y de los infanticidios en la Francia profunda. Cuando nos despedimos me dice que pensó que yo era más perversa. No sé qué esperaba, que lo decapitara ahí.

Escribir una novela es lo más parecido a ser abogado del diablo. Abogado del acusado y del inocente, a la vez. Escribir es un ejercicio de paranoia extrema en el que hay que ver a los enemigos de todos los bandos y a los asesinos encubiertos. «Sumergite en la escritura», me digo, aunque sé que no escribir forma parte de la escritura también. Lo más difícil, sin lo cual no se puede empezar, es armar la mala conciencia necesaria para escribir.

Una novela no empieza cuando se escribe o se piensa, sino cuando la vida se somete a la novela. Hoy vi a una pareja pelear. Él saltó del auto y bajó al río. Por un árbol trepaba una ardilla. Cuando vi eso, simplemente me pregunté: «¿Para qué peleó la pareja al borde de ese río, y para qué trepó la ardilla sino para que yo lo escribiera?».

Toda novela es un proceso contra uno mismo. «Escribir es siempre juzgarse a sí mismo —decía Ibsen—, una empresa de demolición». «Un autoexamen», decía Aleksandr Solzhenitsyn. Escribir es salir del autoengaño, intentar y fracasar, hacer las paces con uno mismo. Hay que aceptar estar muerto para escribir. No creo que ninguna gran novela se haya escrito desde la vida. Solo pudiendo morir, ver exactamente lo que ve un muerto, se llega a la escritura. «Volver a la superficie con los ojos ensangrentados», decía Melville. El talento, solo, no sirve para escribir. Victor Hugo cuenta que un poeta suizo llegó a la París del romanticismo y se suicidó porque solo tenía talento. Para escribir se necesita coraje, incluso el coraje de matar el talento.

Klemperer cuenta que terminada la guerra, al final del verano de 1945, observó cómo los opositores al nazismo hablaban la lengua del nazismo, apestaban a nazismo en su retórica. El combate político de un escritor es ese, no escribir con la lengua del poder.

Hay dos tipos de guerra. La del 14, la de trincheras, ratas, piojos, sangre, letargo y minutos de terror; y la moderna, digitalizada, hipertecnológica y calculada, con horario de sirenas antiaéreas y cortes de electricidad nocturnos, que permite una simulada vida normal entre bombardeos. Para escribir son necesarias las dos. No todo puede ser programado, a riesgo de una escritura programática, pero no todo puede ser sangriento, cuerpo a cuerpo, a riesgo de errar el tiro y que te gane el enemigo.

En 1991 se abren los archivos de la Stasi. Muchos quisieron saber quiénes fueron sus espías y delatores. Eran sus hermanos, amigos y padres. Hubo madres que espiaban a su hija, sin saber que su hija las espiaba. Nadie conoce a nadie, y nadie se conoce, hasta que no tuvo miedo.

Simon Leys cuenta que mientras Glenn Gould luchaba con una interpretación, la mujer que limpiaba encendió la aspiradora cerca del piano. Gould se dio cuenta de que, al no escuchar, nada se interponía entre él y la música. Le rogó a la mujer que no apagara nunca más la aspiradora. Así pudo imaginar la música que tocaba, recrearla, generando una forma superior de música. Qué pasaría en la escritura si al escribir no escuchara las palabras, si no pudiera leerlas con su significado. Si, al escribir, una forma de silencio interfiriese en lo escrito, convirtiéndolo en otra cosa. Esa conversión radical es indispensable.



6



7


8


9

Si Paul Celan no hubiera leído a Heidegger por repulsión a su adhesión al Partido Nazi, sus poemas sobre el sufrimiento de la Shoah serían otros. Hannah Arendt escribió gracias a Hitler. Si no hubiera escrito en la lengua del enemigo, no la hubiera podido atacar. «Los únicos que defienden la lengua son los que la atacan», dice Proust.

La Ópera de Odesa sigue abierta. La gente mira Aida, y luego corre a refugiarse ante los apagones de luz. No representan óperas rusas porque son del enemigo. Es entendible. Aunque Larisa Shepitko, Elem Klímov y Andréi Tarkovski me enseñaron el sentido de la disidencia en el arte.

La libertad te la hacen pagar, y cara. El mayor temor, desde hace mucho tiempo, es menos el de desaparecer que el de asumir cada uno su parte de libertad. Se necesita un enorme coraje para eso. La vida privada, que hoy se celebra, está privada de qué. La época nos pide que vivamos tranquilos una vida de renuncia.

Esta época nos regala un nuevo modelo de artista consagrado y amado. Es el artista con muchos seguidores que llenan los estadios, le hacen batir récords, ven todo lo que hace, pero no les gusta su música, no se emocionan con sus canciones. ¿Y qué celebran entonces? Lo que celebran es la persona. Son como un club de fans de la persona. Son los artistas que trabajan en su imagen política, trabajan para caer bien. En definitiva, este siglo nos regala a escritores que odian escribir, y a cantantes que odian cantar, con fans que odian sus libros y sus canciones.

Cuando pienso en la posición ideal para escribir no es ni de pie como Hemingway, ni como Churchill (que necesitaba estar parado para la exaltación), ni como Woolf o Roth, pero tampoco acostada como Voltaire, que le dictaba a su secretaria desde la cama, ni como Orwell, Proust, Capote o Edith Wharton, que lo hacía en la cama, rodeada de sus perritos. Tampoco en el icónico escritorio con pisapapeles y tinta. Mi posición ideal para escribir es la de Sviatoslav Richter, que se sentaba al piano como nadie, que «desmoronaba» el piano. Richter decía: «La única condición para tocar el piano es tocarlo como si nunca antes lo hubieses hecho». Esa libertad fue mucho más grande que si hubiera proclamado su oposición al régimen soviético.

Joseph Roth era alcohólico, caótico; Stefan Zweig era metódico, riguroso, a lo Thomas Mann. Pero era Roth el que le corregía el exceso en el estilo a Zweig. Y era Zweig el que intentaba frenar el alcoholismo de Roth para evitar que se matara. Pero fue Zweig el que se mató.

Para vengarse en el arte, hay que ser enemigo de uno mismo.
Anne Sexton podría escribir la opresión, le quitan a sus hijas, la internan, elige explorar su adicción a la muerte.
Etty Hillesum, judía asediada por la Gestapo, escribe que no es una santa.
Duras narra su alcoholismo y su decadencia.

Describir la naturaleza es estúpido. Acá crece la hierba. Acá hay un arbolito de naranjas. Primero son verdes, luego maduran. Para escribir hay que dejar un espacio en blanco. El proceso interior es lo único interesante. Lo que nadie ve es la esencia de la escritura. El árbol de Picasso sigue la línea de Thomas Bernhard. Picasso decía: «qué me importa pintar el árbol denotado, lo único que importa es pintar el árbol connotado. No el árbol que existe, el árbol que veo».

En el siglo XXI se rehabilitó un debate que parecía saldado en favor de separar al autor de su obra. El revisionismo empezó en Estados Unidos y fue replicándose, de un modo acrítico, sumiso y colonizado, en América Latina y Europa. No separar la obra de la vida de su autor es una catástrofe para cualquier creador. Se examina su vida conyugal, su currículum, su prontuario, su casa, si fue infiel, si paga los impuestos de alumbrado, barrido y limpieza, como si fuera parte del texto ficcional. En este contexto, yo anunciaría el fin del arte. Si Dios murió, también puede morir el arte, tranquilamente.

DATUM/DATE 2021

– [illegible]

– [illegible]

–

écrire c'est écrire contre la soumission

pourquoi

– il n'y a pas d'autre objectif que

la littérature

pas une thérapie

[l'art – joie
on écrit non anime
si on est prêt.]

chercher mon style (des années)

un style d'homme créé par le totalitarisme

avant de pouvoir écrire

il fallait le temps là –

C'EST UN ROMAN, C'EST UN ROMAN DATUM/DATE

MÉTIER | CONNAÎTRE | TROUVER LE STYLE.
CHEMIN — ABSENCE DE DESTIN

DÉCOUPÉ | DISTANCE | ATTACHEMENT

LE BONHEUR — ROMAN — MOTS — STRUCTURÉ — ORGANISÉ —
UN MOT — PAS LE ROMAN, PAS LA LANGUE DONT
LES JUIFS —

Z TW

PAS PORT [illegible] LES SOUFFRANCES GRAPHIQUES.

PASSION = FUSION
STALINISME — 1949 — MADELEINE — PROUST / TÉ-GOÛT PASSÉ.
AUSCHWITZ — ENFANT.
(je ne voulais pas comprendre)
STALINISME → SURVIVRE.

comment fonctionne
appé par une machine qui
circulaire? avec type d'homme
cela produit!
ÉCRASEMENT 1956 EN HONGRIE —

AK-AH

(mayo 2021 – junio 2023)

Querida Ariana,
¡Gracias por el mail! Sí, la relación de Imre Kertész con la música es importantísima, y fue un tema central de nuestras conversaciones, sobre Ligeti (con quien mantuvo una amistad importante y complicada), sobre Bartók, sobre Wagner (él era muy aficionado a sus óperas, las conocía muy bien y lo emocionaban, yo en cambio nunca pude con ellas, y eso que lo intenté cuando vivía en Viena, iba a la ópera a escuchar alguna, pero me marchaba al cabo de un acto), sobre Mahler, claro está, cuya obra ambos queríamos mucho; también sobre intérpretes, Barenboim (admiraba su vitalidad), András Schiff. Conocer esta relación suya con la música fue también muy importante a la hora de traducirlo, en todos los sentidos: la composición, el fraseo, *etc.*

Sí, estamos en tiempos de negacionismo y también de imposiciones ideológicas que ciegan y promueven toda clase de negaciones…

Un abrazo, adan [*]

Querido Adan,
Me quedé pensando, a diferencia de Imre, ¿por qué nunca «pudiste» con la ópera? Y a modo de sueño personal, ¿conoces a Daniel Barenboim?

En un texto de los traductores franceses de K se dice que Imre les escribió una carta cuando traducían Sin destino diciéndoles: «Ne l'embellissez pas». En otro texto escriben que los judíos sobrevivientes son una suerte de «miraculés» que deben su vida a «una avería de la maquinaria de la muerte». ¿Hay algo de ese «milagro» de que el escritor esté vivo, no tenga destino, algo de esa radicalidad en su ontología misma que modifique la tarea de reescribirlo en español?

Me pide Ariana Sáenz Espinoza que te pregunte sobre la diferencia entre lo que para Imre es la memoria voluntaria (ética) y la memoria involuntaria (estética). Si la alegría, el vitalismo de Kertész se encuentran en la estética. Vitalismo, alegría, intensidad de lo vivido, música…

Demasiadas preguntas, perdón.

Qué bendición este diálogo a destiempo.

Fui a Berlín a ver a Barenboim tocar a Schubert en su sala Pierre Boulez. Siempre me pareció que un pianista era igual a un traductor.

Un gran abrazo,

A

Querida Ariana,

Me gustó que los traductores franceses les recordaran la indicación de Imre: «Ne l'embellissez pas». Es como esas indicaciones de Mahler en sus partituras, en el Finale de la Sexta, por ejemplo: «No apresurarse! ¡No arrastrar! Observación para el director: pasar poco a poco a 2/2», etc., *etc.* ¡Sus partituras están llenas de esas indicaciones!

En cuanto a la pregunta sobre los judíos sobrevivientes, esos «miraculés», el hecho de traducir la singularidad de deber la vida a «una avería de la maquinaria de la muerte» requiere una especial atención, una especial precisión, a mi juicio. Hay algo en esos textos que va más allá de la literatura.

Y en lo que respecta a esas dos memorias, para mí esenciales, que son las fuentes que nutren la obra de Imre, puede que la involuntaria tenga que ver con eso que llamas su vitalidad, pero esta viene sobre todo de su opción por la literatura, por la creatividad, por el arte, por la ficción. A través de ella se adentra también en lo más oscuro. ¿Viene la vitalidad, la alegría, de lo más oscuro?

No pude con las óperas de Wagner, no puedo con Wagner, de eso hablamos mucho con Imre, para quien fue una figura central en su evolución como escritor. Para mí, en cambio, no hay en Wagner los elementos que busco siempre en la música, el nexo con la danza y con la canción y con el canto de los pájaros, los encuentro en Bach, en Mozart, en Schubert, en Mahler, en Bartók, también en Beethoven o en Debussy o en Messiaen. Wagner es, para mí, alejarse de todo eso. Incluso su concepto del leitmotiv me parece poco musical, es además totalmente burgués; vaya, ahí viene el motivo de Siegfried, piensa en el palco el burgués que acaba de llegar de la Bolsa, con la cabeza llena de números y negocios, se adormila y despierta de pronto al escuchar unas notas.

Un abrazo muy fuerte,

adan

Querido Adan,

Leí tu mensaje sentada en el tren de regreso de Aix-en-Provence, donde fuimos a conversar con los traductores al francés de Imre. A la ida estuve en L'ultime auberge. En el tren de regreso habité La última posada. Dos antesalas distintas sonando en español y en francés pero ambas con gusto a muerte, a final, a claroscuro. Ahora te escribo este mensaje en un tren a Orléans, desde la Gare d'Austerlitz, pero el corrector del teléfono pone: Gare d'Auschwitz.

Estos son días de permanente angustia, estoy leyendo, pero no escribiendo, quizás provenga de ahí la falta de compensación, es muy simple a veces, escribir es apuntar, descargar, tirar. Y tampoco puedo huir del esquema neurótico, la cantinela de los escritores, muy kafkiana por otro lado, ¡ay, no puedo escribir! ¡No logro escribir!

Liquidación, Fiasco, Sin destino, vuelven a mí como realidades contemporáneas. Nada de lo escrito por K y en tu Guerra y lenguaje, que comencé con gran placer, caducó, al contrario, camino por París y veo la Budapest totalitaria, entiendo la soledad de Kertész. Tomo apuntes sobre el fracaso de los intelectuales hoy, lo que veo a mi alrededor, cuando participo en encuentros literarios.

Querría escribir sobre cómo hoy los intelectuales parecen poner la cabeza para ser gentilmente decapitados, y conocer tu visión. Pero en medio de todo eso, tu mensaje me llenó de vitalidad, creo que ese razonamiento, de que no hay que morir porque aún quedan libros que escribir, es inevitable. La escritura es la trampa permanente, escribir para no ceder a la enfermedad, escribir para no tirarse por la ventana (la morfina es más cara, dijo K, ¿no?).

Estos últimos días estuve siempre con el que hubiera querido que fuese mi segundo padre, Vladímir Hórowitz, a menudo sueño que somos familia. Sus mazurcas chopinianas me acompañan, Mazurka en La menor, Op. 17,
n.o 4.

Me consuela aquello que decían Joseph Roth y Stefan Zweig, que es una maldición feliz que a un escritor le toque una «época interesante». Acá estamos metidos, ¿no?

Un gran abrazo querido Adan,

Ariana

Querida Ariana,

¡Otra vez gracias por tu mensaje! Haces bien en mencionar a Kafka porque también tú, por lo que parece, «consistes en literatura», y eso no tiene vuelta de hoja, es el camino que has elegido. Y el no escribir pertenece a la literatura. Es parte de su gestación. Luego, a veces, se añoran esas estaciones de tácita gestación de algo que todavía no tiene forma pero que poco a poco la va cobrando.

En cuanto al totalitarismo, estoy convencido de que anida en nuestras democracias, de que su germen está aquí, está en el «demos» y en el «kratos», en sus movimientos, en sus corrientes, que son arrasadoras, en sus coros, que son terribles, en sus símbolos. Recuerda que los totalitarismos siempre remiten al pueblo, al Volk en un caso, a las clases populares en otro. Por otra parte, sin embargo, hay que ir con cuidado, no confundir. Aunque veamos en nuestros regímenes occidentales síntomas totalitarios, que los hay, y muchos, no quiere decir que los regímenes lo sean en su totalidad. Dicho de otro modo, en un plano lingüístico: «Fulano es como un fascista» no es lo mismo que «Fulano es un fascista». En todo caso, la evolución en los últimos tiempos es sumamente inquietante, en todas partes. Si se mira fríamente, es para ponerse a temblar. Y los intelectuales se suman ciegamente, se irán sumando más y más.

Todo esto tiene también su vertiente estética. Por un lado, está el sometimiento de la creación artística, literaria, etc., a la praxis, a la utilidad, al acomodo ideológico al movimiento, a la corriente, al coro. IK habla muchas veces del «movimiento», al que es preciso escapar. Por otro, está la conversión de la creación artística, literaria, etc., en mero entretenimiento, en mera cuestión de placer o de identificación narcisista, con el fin de cortocircuitar la conversación permanente del arte, de la literatura con la realidad. También esto lo conoció Kertész cuando, poco después de 1956, se dedicó a escribir textos de comedias musicales para ganar dinero. Al mismo tiempo iba gestando poco a poco Sin destino, de forma paralela y clandestina, por así decirlo.

Me alegra que te acompañen Chopin y Hórowitz, los dedos de Hórowitz son la continuación de los de Chopin. Su interpretación de la Barcarola, por ejemplo, es grandiosa. Una de las cosas que lamento tanto, tanto, es no haberlo escuchado nunca en vivo. Como tampoco a

Richter. ¡Y eso que he escuchado a grandes: a Arrau, a Gulda, a Pollini, a Benedetti Michelangeli! Hay tanto de que hablar…

Un abrazo muy fuerte, adan

Querida Ariana,
¿Cómo van tus cosas? ¿Cómo fueron tus semanas en Buenos Aires y en Bogotá? ¿Y tu regreso a París? Cuéntame un poco. Yo bien, aunque no me he movido de España, por razones diversas.

Vengo notando en tus últimos mensajes que te inquieta el no escribir. Pero es que el no escribir forma parte esencial de la literatura. Por eso se distingue del periodismo. Así como en la Antigüedad la filosofía se constituyó en oposición a la opinión, en el siglo XX la literatura se constituye necesariamente en oposición al periodismo. El periodismo no cesa de escribir. En cambio, ¡cuánto no-escribir hay en la obra de un gran escritor! Piensa en la frase de Oscar Wilde: «He escrito todo el día. Por la mañana puse una palabra y por la tarde la quité». Por esas dudas, por ese prurito, la verdadera escritura lleva implícita una moral que el periodismo no tiene. Eso venía a decir Karl Kraus en un texto breve que escribió hacia el final de su camino y que tituló Die Sprache, La lengua. Y lo mismo viene a decir también, de otra manera, Agamben. Es preciso pensar que por cada palabra escrita hay tantas, tantas no escritas. A todo esto, no puedo evitar imaginar la posibilidad de que estés escribiendo con un desenfreno vertiginoso…

Un abrazo muy fuerte, adan

Querido Adan,

Ahora estoy en una estación en París, esperando que llegue el tren con mi hijo, gané y perdí, también (un Tribunal me declaró Adúltera) una lucha de años por poder llevarlo a una escuela bilingüe. Sigo escribiéndote ya de madrugada. Hoy volví a Kertész. Después de un tiempo largo sin él es un alivio reencontrarlo.

Sí, es cierto, escribir consiste en no escribir también, en la no palabra, en la contraescritura. En el sacrificio de no escribir. En el silencio. Nadie te pregunta por eso cuando se publica una novela, sin embargo es casi lo esencial.

Ahora vivo en París, perdí mi campo para la escritura, estoy buscando un lugar dónde poder escribir la novela de este juicio. Coworking, castillos, residencia, bares, tugurios, cabarets en Pigalle, casas abandonadas, hôtels, trenes, bibliotecas municipales, bibliotecas antiguas, no sé dónde ir. El paisaje mental ya lo tengo. No estoy acá, no estoy acá donde estoy, estoy siempre allá donde sucederá la escritura.

Gracias por tus palabras.

Un gran abrazo,

Ariana

Querida Ariana,

Gracias por tu mensaje, que como siempre me alegró muchísimo, aunque, claro, también me preocupó… Confío sinceramente en que se vayan resolviendo tus cosas, que encuentres tu lugar. ¿Cómo se llama tu hijo y qué edad tiene? La literatura está llena de obras que tratan de juicios, los tribunales son uno de sus escenarios preferidos, los juicios una de la escenas centrales del hombre. Pero, ahora en la cruda realidad, ¿qué es eso de «adúltera»? ¿En qué siglo estás, querida Ariana, en qué continente? He tardado en responderte porque he estado ocupado en las últimas páginas de una traducción en la que llevaba más de un año trabajando, una novela de un autor húngaro, Krasznahorkai. Quinientas páginas, con frases de cuatro, cinco, seis páginas cada una. Por fin la acabé, es una obra de un enorme virtuosismo. La verdad es que ahora siento un gran alivio… Me alegra que hayas vuelto a Kertész, a mí me acompaña siempre.

Un abrazo muy fuerte, adan

Querido Adan,

En este momento no reconozco mi propia vida, nunca antes me había pasado, una suerte de despersonalización, o de extrañamiento radical. No me siento yo, yo. No me veo. Hay demasiado brouillard. No veo mi biografía en esta vida que vivo. Vida y biografía. Vivir para la biografía o vivir para la vida.

Estoy en un bar de esos con decoración de montaña, paredes de madera oscura, zorros embalsamados. Nunca escribí en París. No me gusta escribir en la ciudad. Yo veo un puente, la arena, el río, casas demolidas, olor a granja, gritos de animales, el aire grande, frío del atardecer en los viñedos. Las ciudades me parecen muertas para la literatura. La belleza, la fealdad, todo muerto.

En este café Le chalet, en el barrio aristocrático de la Torre Eiffel escribieron Proust, Balzac, murieron tantos residentes y patriotas. Pero no veo nada. Me imagino escribiendo en una casita alejada, entre caminos de maíz, con estanques y casas de piedra. A veces siento que escribo desde algún pueblo de Europa del Este, donde podría escribir Imre o Agota Kristof.

Nos vemos en Barcelona…, qué felicidad.

Un abrazo,

Ariana

Querido Adan,

¿Cómo estás? Solo quería decirte que estos días estuve desgrabando nuestra conversación de aquella tarde en Vilanova.

Paso mis días con Améry, si bien estoy también leyendo el diario de Sándor Márai (otro suicidado, ¡leo solo a suicidas!). Alivia la lucidez de Améry, no ceder nada, no ceder ni siquiera a ese minuto de embriaguez con la sémola azucarada en Auschwitz, pero hay redención en esa radicalidad, decía la otra Ariana. También leo a Thomas Mann, el único o el que mejor pudo soportar y sobrevivir a la guerra, ¿no? No sucumbió como otros exiliados, Zweig, *etc.*

Hay algo muy interesante que une a Améry en su análisis sobre los intelectuales en Auschwitz y con Klemperer y su LTI. El lenguaje es todo. Cuando Améry cuenta que los intelectuales eran los que tenían más dificultades para adaptarse al argot del campo, y encontrar el tono justo para hablarle a un Kapo o a un SS. Sumisión, pero la sumisión adecuada. O cuando tenían que evitar que se notara que eran germanistas, porque Nietzsche, Hölderlin, Goethe, Beethoven son del enemigo. Como Klemperer, mete el cuchillo, el bisturí en el corazón de todo, la lengua.

Dentro de poco voy a dar una charla en la Universidad de Budapest con Dóra Bakucz, profesora titular de Literatura Hispánica de la Universidad Católica Pázmány Péter, con el apoyo también de la Embajada Argentina. Me preguntaba si algún día, quizás, podríamos caminar juntos, los tres en Budapest, recorrer el barrio de Imre, o tus librerías, tus calles, la universidad, la ópera, sería un sueño.

Hoy te mando la transcripción de nuestra conversación. Es muy cómico el efecto del lenguaje cuando hablando de los campos, de la elección por el arte en Imre, el mozo interrumpe una y otra vez para los sándwiches y cafés, esa doble cara de las palabras, ese contraste entre lo que se desmontó para siempre y lo que perdura. Sin embargo todo es lenguaje, todas son palabras.

Pensar que nuestra tarde en Vilanova es anterior a Ucrania.

Un abrazo grande, mi agradecimiento es eterno.

Ariana

Querida Ariana, ¡gracias por tu mensaje! Me alegran mucho tus noticias, ¡que estés en el paisaje de la escritura es extraordinario! ¡Y que te vaya muy bien en Pécs! Sí, estuvimos Cristina y yo hace unos años allí y fuimos muy felices, visitamos el Barrio Cultural Zsolnay, que es muy bonito, una antigua y famosa fábrica de porcelanas y cerámicas, lo que se ve son las sombras de una época de esplendor, pero eso es bueno, aferrarse a las sombras. Y recuerda que hay en Pécs un museo dedicado a un pintor fantástico, muy excéntrico, Csontváry, merece mucho la pena verlo. Cuando murió, sus parientes no supieron qué hacer con sus obras y trataron de venderlas como simples telas. Alguien por fortuna lo impidió… Besos, adan

Hola querido amigo Adan,

Gracias por tu último mensaje que siempre recibo con tanta alegría, como si recibiera una nueva sonata por descubrir recién salida de la cabeza del compositor, y luego leo y releo tus mensajes y converso con vos y con tus traducidos, y tus libros, es todo un festín. Y qué alegría tu nieto, qué belleza enseñarle el mar.

Hoy es un día importante para mí porque empieza la jornada campestre, quiero ser optimista, pensar que acá encontraré cómo sumergirme, cómo «no escribir escribiendo», cómo seguir la vía de la música, siempre tengo esta imagen del flautista de Hamelín, ese desconocido que los libró de la peste de las ratas, ese desconocido al que hay que seguir para escribir. Aunque es un poco menos conocido por el gran público por su venganza, los niños desaparecidos en esa cueva, pero eso, sobre todo por esa parte, es la imagen de la escritura para mí.

Ahora miro el paisaje, un paisaje amarillo, dos bosques enfrentados y un gran campo en el centro, y aunque todo lo cubre el sol y el silencio, yo veo los pájaros sobre mi cabeza, la oscuridad, el movimiento del cielo antes del anochecer. Siempre recuerdo esa frase de Balzac, algo como el que escribe lleva un saco de piel, si quiere que haga frío, aunque afuera sea primavera.

Nunca pude escribir nada fuera del campo, e incluso, de este campo, en el que viví al lado de un bosque, en una colina medieval, Sancerre, frente a una iglesia y en una calle pequeña que daba a la Loire llamada Claude Rameau, un pintor francés nacido en 1876 y olvidado por el gran público, pero al ver sus cuadros veo exactamente el paisaje donde viví, al lado del puente romano, solo que en 1800.

El miércoles que viene voy a Budapest, duermo una noche en la casa de la mujer del director del Festival y a la mañana siguiente me llevan a Pécs. Me escucho contándote esto, y será por la forma de los detalles pero es como releer a los escritores que contaban sus detalles cotidianos en sus diarios o correspondencias. Pero iré a Pécs y me quedaré tres días en la Guesthouse of the Zsolnay Cultural Quarter. ¿La conocés? Me dicen que me recibirá el Mayor of Pécs, Mr. Cura, ah la cultura oficial, ya lo estoy oyendo a Kertész despotricar.

Sobre el final de El espectador pareciera que no hay reconciliación

posible entre Imre y Hungría, como no la hubo con Márai, cuando dice: «En este país de opereta, en medio de la pseudocorona, del pseudocristianismo, de la falaz gloria nacional, nada es real salvo la pobreza y el odio, y nada es verdad salvo la mentira». Pero como en Sin destino sin embargo termina así: «Solo la alegría es digna del ser».

Me acompañarás en Pécs, Márai hablaba mucho de Pécs en sus diarios finales, creo que iba al médico allí.

Un abrazo grande, Ariana

Querida Ariana,
Gracias por tu mensaje, que me ha alegrado mucho, mucho. Confieso que estaba preocupado al no recibir noticias tuyas, aunque también esperanzado, porque te imaginaba entonces sumergida en tu Perder el juicio. Me encanta pensar que estás escribiendo en ese medio campestre, todo verdadero escritor escribe desde la selva o desde el desierto, decanta allí la palabra, empieza siempre de cero, en ese punto en que cada palabra es como la primera de la creación. Así escapa uno de la repugnante domesticación del lenguaje que estamos viviendo hoy en día. De hecho, no se trata de escapar, sino de mantenerse en el sitio, en la selva/desierto. La gran tarea de hoy es aferrar las briznas de la palabra auténtica en medio de la avalancha de lenguajes periodísticos y administrativos, todos coercitivos, todos espantosamente limitadores, todos enemigos de la poesía, de la profecía.

No me extraña lo que escribes sobre Pécs, la decepción. Las ciudades europeas son carcasas, el espíritu que las habitaba se marchó, fue forzado a marcharse, es una de las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Las guerras ahuyentan espíritus. Todavía quedan algunos, pero también se irán.

Con todos mis deseos de que sigas adelante con tu libro.

Un abrazo muy fuerte, adan

EL ESCRITOR APARENTA SER UN MORIBUNDO

el antidecálogo literario. Borges dijo alguna vez que la actitud más dañina que un joven escritor se puede imponer a sí mismo es el deseo de ser moderno. Nietzsche dijo: «Hay poetas que agitan las aguas para que parezcan profundas». En el cruce de estas dos citas se encuentran encerrados grandes peligros del arte unidos por la impostura. Acá algunos.

la crueldad. En una clase se lee La condesa sangrienta, de Pizarnik. El lirismo del texto abisma. El personaje, basado en una mujer real, la condesa Báthory, había torturado y asesinado a 650 muchachas. Una de las formas de esa tortura consistía en encerrar a las muchachas en jaulas y someterlas a los abrazos de una muñeca siniestra cubierta por cuchillos. La sirvienta de la condesa asustaba a la muchacha prisionera para que retrocediera, de forma que ella misma terminara encontrándose con el abrazo mortal. Las mutilaciones previas a la muerte eran azarosas. Todos estamos hipnotizados por el horror mudo. Alguien defiende muy seriamente que los desgarros en los cuerpos de las jóvenes son artísticos porque se escriben trazos al azar en el cuerpo como una forma de arte. Pizarnik, al contarnos el horror absoluto, no perdió la piedad humana. Y es Pizarnik. Le decimos, a quien defendió la entidad artística de la mutilación azarosa, que con ese criterio las cenizas esparcidas de los hornos de Auschwitz son arte también.

la representación del amor. El amor es una cuestión de estética: aclaración innecesaria, no hablamos de estética en el sentido vulgar del término, sino de estética como una forma de pudor del lenguaje, una forma que establece lo que se dice y lo que no se dice. Uno se enamora también de la forma en que se declara el amor. Si esto es así en la vida, cómo no pretenderlo del arte, el dispositivo semántico por excelencia. ¿Cómo lograr entonces en el cine que una pareja se enamore en la cubierta de un barco sin lirismo? Parece un imposible, y sin embargo el cine contemporáneo lo logra a fuerza de mucho costumbrismo. Buenos Aires-Colonia, un mate y Flaubert mirando desde lejos. ¿Es a propósito una pelea con el arquetipo del coup de foudre en un barco, un nuevo edificio teórico, una resemantización? No, para nada.

al grito del extrañamiento. ¿Qué está enunciando o eludiendo el mecanismo de extrañamiento? Usarlo es legítimo, pero ser conscientes de que existen vestuarios extrañados no nos da derecho a abusar de ellos. Basta de personajes vestidos de empanadas. Sabemos que hay gente que se gana la vida promocionando restaurantes y lo hacen vestidas excéntricamente. Sabemos que una escena con una persona vestida de pollo está extrañada, pero el vestuario por sí mismo no otorga nada a la calidad artística.

oda a la relatividad. Está bien que «El concepto de texto definitivo corresponde a la religión o al cansancio». Estamos de acuerdo en que la definición de arte es «abierta, subjetiva, discutible», la «anarquía del gusto», todo eso. Para los griegos, arte era téchne. Hasta el Renacimiento, arte eran las artes liberales; y el manierismo nos dice que arte es lo que ve el artista y así da rienda suelta al relativismo. Todas las nociones conviven en tensión dialéctica, arte puro, arte comprometido, arte desinteresado, arte deshumanizado, antiarte, anti anti anti, *etc.* Pero digamos un par de obviedades: una cualidad intrínseca del arte es operar con símbolos. El arte requiere de un proceso teorético para ser descifrado. El arte es una edificación conceptual, la literalidad es su enemiga. Decimos esto y ya se escucha a alguien decir por lo bajo: «Che, pero eso es relativo».

apología de la hermenéutica. De un grupo de actores dispuestos en dos filas se infiere la reinterpretación icónica de la retórica antisemita. La foto de una modelo en una urna transparente alude a los fenómenos de estereotipias como indicadores de trivialidad del género femenino en el siglo XXI. Un hombre en silencio sentado en una silla frente al público incita a la reflexión aguda sobre el desgaste de la expresión verbal, la crisis del lenguaje en las sociedades de consumo y el mutismo radical y filosófico de Wittgenstein.

la posición física del público en los teatros. Se nos ha invitado a acostarnos, a ver la obra en punta de pies porque han puesto una pared literal entre el público y la escena, a agacharnos. Últimamente hemos estado incómodos en los teatros. Sin embargo, como público ávido, juramos que si hubiera una relación semántica entre la posición de nuestro cuerpo como espectadores y la percepción de esa escena planteada, nos pondríamos de rodillas con mucho gusto.

la devoción por la palabra. Muchas obras contemporáneas se regodean con este tipo de diálogos:

—Qué onda.
—Nada.
—¿Tas bien?
—¿Vos?
—Acá.
Eso no es una poetización o una puesta crítica del registro oral de la época, sino un compendio de palabras idiotas.

poesía. La misma gente fotocopia entusiasmada un libro de poesía, el azar vuelve a intervenir, se caen las hojas sin numerar y no hay modo de volver a ordenar el libro, la cohesión y la coherencia te la van debiendo.

pasillo. Estas son las observaciones que se escuchan ahora desde ciertos círculos «modernos»: «Me encantó tu obra. Al principio porque no entendía nada, después empecé a entender, a seguir el hilo y ya no me gustó tanto». Es el caso de un dramaturgo que oficia de jurado en concursos y no entiende el material que recibe. Es extraño, porque a Proust y a Kafka más o menos los entiende, pero para darle una oportunidad al texto oscuro, convoca al autor. Quién sino él para propiciar una exégesis que haga justicia a la metáfora oculta en la prosa críptica. Se queda con las ganas.

adoctrinar, educar, ideologizar. Hoy, las obras abren el paraguas y aclaran que son inclusivas, que son pro diversidad sexual, identitaria, étnica, *etc.* Lo que tenía de perturbador el arte en décadas anteriores es que no sabías que estabas leyendo a un antimoralista, a un libertario, a un anarquista, a un revolucionario, a una bisexual, o a un antisistema, hasta que lo leías.

* En colaboración con Sol Pérez.

Con cierta nostalgia de los manifiestos podemos decir:
La violación y el incesto no dan profundidad dramática por sí mismos.
Declarar a un diario: «Somos una generación de perdedores follados por el culo» no te vuelve Bukowski.
El dios Apsu se creó a sí mismo mediante la masturbación. El filósofo Diógenes se levantaba la toga y se masturbaba frente al público en el ágora. Los dramaturgos de la época mencionaban los consoladores en sus comedias mientras los artesanos los representaban en sus jarras y cuencos. Todo eso en la Grecia clásica. O sea, no son modernos si mojan de semen las butacas de la Lugones.
«Soy un pez con orejas rojas que mira el río y llora tanta muerte» no es alta poesía.
El respeto no debe paralizar, pero hay que tener rigor para meterse con un clásico. Se recomienda no adaptar un Sófocles, medio Chéjov, dos Dostoievski, tres Shakespeare, etc., en dos meses por más tentador que sea ver nuestro nombre debajo de Edipo rey.
Decir que todo es relativo y no poder expresar nunca una idea en términos tajantes no es siempre signo de lucidez.
Contar una historia no es siempre el producto de un desagradable mandato del pasado.
* En colaboración con Sol Pérez.

Sacar los artículos de los títulos no hace a las obras más profundas. «Señor da manzana a niño» no es necesariamente mejor título que: «El señor da una manzana al niño».
Si la pasión por la escritura es fanatismo, mejor. Es aberrante que la pasión no esté de moda.
Prefiero «La religión es el opio de los pueblos» a «Podríamos considerar que, mirado de cierta manera, en un punto la religión podría considerarse como el opio de los pueblos».
No haberse formado académicamente en la escritura no es un logro en sí mismo.
Mover la parrilla de luces no es hacer metateatro, es poner en riesgo la vida de un actor.
Perderle el respeto a todo en aras de la creación es delicioso, y eliminar del arte el terreno de lo sagrado: eso es terrible.
* En colaboración con Sol Pérez.

August Strindberg decía que Claude Monet debía de estar muy loco; Henry James, que no lo entendía. Baudelaire, que Monet intentaba pintar la modernidad. Lo cierto es que mientras otros pintores de su época coloreaban algunas horas y luego «vivían», bebían y no volvían a pintar hasta el día siguiente, Monet no podía dormir porque los colores lo perseguían en sueños. «Es un gran sufrimiento; pero ¿qué es lo que quiero? Quiero lo imposible. Otros pintan una casa, un puente, un barco. Yo quiero pintar el aire donde se encuentran la casa, el puente, el barco. Quiero pintar la belleza del aire donde están». La luz que buscaba para captar el aire, transitorio, fugitivo y contingente, duraba solo siete minutos. Cada día, Monet tenía esos siete minutos para dar con lo que Armando Discépolo, en su obra Stefano, llamaba «perseguir la mariposa», «atrapar la mariposa», aunque la escritura no se concretara nunca, aunque fuera un ideal. Siete minutos que pasaba en trance en su pequeño atelier colmado hasta el techo de lienzos sin terminar.

* En colaboración con Ariana Sáenz Espinoza.

Según el poeta ruso Yevgueni Yevtushenko: «Tenemos nuestra propia Chechenia doméstica y un Irak privado». Y la verdad dura tres minutos: tres minutos de verdad es lo que está a nuestro alcance. Pasados esos tres minutos, empezamos a mentir. Tres, siete o veinte minutos: unidades abstractas, huidizas y fugaces. Nuestros celulares y nuestras redes, espías y archivistas, se encargan de diluirlas aún más. La literatura es el último espacio no disolvente. Escritores como Ponthus, y sobre todo Kertész, cristalizan en su escritura todo el horror, pero también toda la belleza que contiene un minuto de verdad. Lo demás es pura lógica.

Joseph Ponthus, escritor francés, escribió una sola novela antes de morir. O murió después de haber escrito una sola novela: À la ligne, 2019 (Desde la línea, 2021). Originalmente educador y literato, Joseph Ponthus se mudó a Bretaña siguiendo a su amada esposa, por la que expresaba devoción, una declaración de amor en desfasaje con la época: solía decir que, al casarse con ella, se casó con su verdad. En Bretaña no pudo encontrar más que trabajos temporales en mataderos o plantas de procesamiento de mariscos y pescado. Joseph —y su personaje— se levantaba todos los días al alba para encontrarse con un compañero que lo llevara hasta la fábrica, en las afueras. En su libro, largo poema sin puntuación o con la puntuación de la ausencia, Ponthus escribió el diario de un obrero desde la línea de producción. «Descubrí la fábrica cuando tenía cuarenta años. Fue un verdadero shock, porque en algunos sitios sigue siendo la "época moderna" de Chaplin», dijo. Ponthus escribía en su cabeza durante las horas de obrero y al regresar, abatido, anotaba la omnipresencia de la sangre y diversos flujos orgánicos, desconocidos, el ritmo cardíaco de matar y el pulso de los minutos.

El «intelectual», el «licenciado en Letras Clásicas», se salvaba por los poemas que sabía de memoria, escribiendo «para arrancarse de la máquina», para arrancarse del «hombre funcional» fundido en su máquina o en un número. En el largo poema narra las ubres de vaca a sus pies, las pezuñas de ternero, los excrementos de animales que saben que van a morir, los órganos recién cortados, las marcas en la pared por la corrida de los bovinos y el tufo de su pavor. Desde la línea salió del rango de operación política habitual, ganó más de diez premios en Francia, sigue vendiendo miles de ejemplares y se traduce a varias lenguas.

Joseph recorría las librerías francesas contándole a los lectores, pero también a la élite, las manos ensangrentadas y los despojos de cadáveres del régimen criminal de las fábricas y su amor por las canciones de Charles Trenet —«sin las que no hubiera aguantado», dice—, sobre la literatura de Perec y el perro Pok Pok que le regaló su amada esposa. Su deleite por un buen corte de carne, también; la fábrica no lo volvió vegano. Un año después de la salida del libro, a fines de 2020, el autor anunció sobriamente su cáncer desde la cama del hospital mientras seguía escribiendo su diario, con humor. «Que los tumores y las metástasis revienten cuanto antes y yo, mucho más

tarde».

Lo que descubrió Ponthus es la fábrica como un ambiente rudo y torturante, maquinal, opresivo, pero también, paradójicamente, de una gran belleza: la paradójica belleza de la fábrica. Lo que descubrió Ponthus por fuera del campo literario, por fuera de la lógica del mercado literario, es que el orden de la fábrica es el orden del mundo y que entonces es su deber escribir esa paradoja. El gesto ponthusiano es el gesto de la paradoja nietzscheana.

* En colaboración con Ariana Sáenz Espinoza.

Un escritor es un moribundo. «Hay gente muy célebre que no escribió nunca. Sartre, por ejemplo, era un moralista preocupado por el contexto político, nunca afrontó la escritura pura. No es un juicio de valor. Hay gente que cree que escribe y hay gente que escribe», dijo Marguerite Duras. La frase provocaba una separación entre escritores, como si debiera haber dos verbos: escribir y «escribar».

Jean Genet representa bien al escritor europeo con su conciencia hundida en la cisura entre guerras, en la trinchera ensangrentada entre masacres. Genet invierte todo: el mal en bien. Desde la cuna absorbió ese irreversible odio contra las instituciones, contra la propia Francia. Era hermano de Céline en designar un enemigo en común: la traición. Genet usa la lengua de ese enemigo señalado, pero no por adhesión ideológica al nazismo, al antisemitismo o al fascismo, sino como ética.

Así, todo lo que la sociedad adora, él lo odia; todo lo que la civilización sacraliza, él lo profana. Aspira a habitar el mundo, pero esa aspiración debe ser compensada con un discurso contrario: «Yo no pertenezco a este mundo, soy el ladrón, soy el matón». Genet trabaja con la deyección. Con los restos. Pero ¿los restos de qué?

Como Ponthus, escribe la fractura de la cultura, esa tensión paradojal. ¿Quién habla de las fábricas en el siglo XXI, del técnico con sangre y con mierda hasta el cuello? Ponthus pasa a la acción por fuera del comercio lucrativo de la literatura contemporánea, como diría Kafka, «por fuera del rango de los asesinos». En ese sentido, una obra que no fracasa, un texto que no fracasa, es el que accede a la poética de la paradoja y no (se) economiza el horror.

«Auschwitz no es un sueño», escribe en el año 1964 Léon Poliakov. Once años más tarde se publica la novela Sin destino, de Imre Kertész. Entre la bajada del vagón, el momento de la selección en la estación de trenes y la llegada a Auschwitz-Birkenau, pasan veinte minutos según los cálculos del narrador. ¿Qué son veinte minutos? Una secuencia lógica en la implacable cadena del tiempo, paso a paso, minuto a minuto, la repetición de un ritual inmutable en el gran metabolismo de la maquinaria. Con esa ironía tan suya que no llega a ser sarcasmo y en la que hay incluso una desconcertante, impúdica alegría, Kertész recurre a la paradoja: «Yo quería vivir todavía un poco más en aquel bello campo de concentración».

La paradójica belleza del campo de exterminio o del matadero, su inquietante revelación, ocurre en el espacio ficticio de la literatura, en su gramática. Pero «la lengua no es solo gramática —escribe Adan Kovacsics—, sino toda una red de sentidos y referencias que provienen de fondos no lingüísticos». De aquellos fondos no lingüísticos —el aire donde se encuentran la casa, el puente, el barco— emerge también el escribir y de ahí, tal vez, una extraña felicidad. Sin destino termina así: «[…] y en mi camino, ya lo sabía, me estaría esperando, como una inevitable trampa, la felicidad. Incluso allá, al lado de las chimeneas, hubo, en los intervalos de las torturas, algo que se parecía a la felicidad. […] Claro, de la felicidad de los campos de concentración debería hablarles la próxima vez. Si me preguntan. Y si todavía me acuerdo».

Aun después de su consagración con el Nobel, luego de cuarenta años de relativa discreción, la felicidad de la que hablaba Kertész seguía suscitando incomprensión y agresividad —a tal punto que lo llegaron a tratar de antisemita—. Es sabido que Kertész era un gran lector de Camus: «Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, me quedaba esperar que el día de mi ejecución hubiera muchos espectadores y que me recibieran con gritos de odio», dice Meursault.

Si en teoría el concepto de felicidad nietzscheana, que asocia la alegría con la capacidad de ver la existencia en su trágica dimensión, goza de cierto prestigio, su práctica contemporánea, en el campo intelectual, político y en la literatura, está vetada. Nadie está dispuesto a renunciar a su idealismo, aun cuando se tiñe de negación, de cobardía o de traición (de inercia). Sartre dice que tardó veinte

años en deshacerse del idealismo filosófico tradicional. En el ensayo «En las fronteras del espíritu», el austríaco Jean Améry le responde que, en el caso de los deportados, el proceso duró mucho menos tiempo: «Unas pocas semanas en el campo solían bastar para que opere esa desmitificación del inventario filosófico, un proceso que otros espíritus, a veces infinitamente más dotados y sutiles, tardan toda una vida en realizar».

Verdad dolorosa o mentira piadosa. Kertész, en su autointerrogatorio, Dossier K., responde: «La verdad ya no es universal. Es un hecho grave, pero hay que ser consciente de él. Responder sobre nosotros mismos: es lo más difícil y siempre lo ha sido. Ante ello, precisamente, huye el moralista». En toda su obra, Kertész experimenta de manera profunda la mentira del consuelo, es decir, la mentira que significa escribir haciendo economía del horror, de la propia alienación, escabulléndose. No hay donde esconderse.

«Escribir es mostrarse», dice el autor austríaco Reinhard Kaiser-Mühlecker. Por más sofocante que sea, de la herida misma aparece, como un espejismo, «la mariposa».

* En colaboración con Ariana Sáenz Espinoza.

«Habrá una escritura de lo no escrito. Algún día llegará. Una escritura breve, sin gramática, una escritura hecha solo de palabras. Palabras sin gramática de apoyo. Perdidas. Allá, escritas. Y enseguida abandonadas». Marguerite Duras escribió Esto es todo a finales de 1994, cuando ya presentía su final; el que escuchaba y transcribía a su lado era Yann. A mediados de la década de 1970, Yann Lemée era un joven estudiante de filosofía en Caen, había fracasado en varios de sus intentos académicos, hasta que, leyendo Los caballitos de Tarquinia, en un coup de foudre descubrió la obra de Marguerite Duras. A partir de ese momento dejó a Kant, Hegel, Stendhal, Marcuse, dejó toda la literatura por la literatura. «Soy un lector absoluto —dijo—. Para mí Duras deviene la escritura misma». Como los religiosos, como los místicos, una sola biblioteca, con un solo y gran libro que lo abarcara todo. No Shakespeare, ni los griegos, ni la Biblia o la Torá. Una fascinación abismática. Aschenbach sometido a Tadzio.

Durante la proyección de la película India Song en 1975, en el cine Lux de Caen, con la sala colmada de admiradores, Yann estaba sentado en la primera fila. Quiso comprarle un ramo de flores a Marguerite, pero no se animó. Llevaba Destruir, dice, de Duras, en el bolsillo, y le pidió que le firmara una dedicatoria. Marguerite firmó, Yann pronunció: «Quisiera escribirle». Al día siguiente le envió la primera carta y ya no se detuvo. Le escribió sin obtener respuesta durante cinco años. Duras le envió sus nuevas publicaciones hasta el verano de 1980, cuando le pidió que fuera a verla al pueblo marítimo de Trouville. Ella tenía sesenta y seis años, él veintiocho. Esa noche le mostró las luces de la ciudad, la bahía frente al Atlántico, las rocas negras. Estaban juntos en ese departamento suspendido sobre el mar. Yann la escuchó hablar, se quedó a dormir y no se separaron hasta la muerte de M. D., dieciséis años después, en 1996.

Duras le dio el pseudónimo literario: Yann Andréa Steiner. Le quitó el apellido del padre, mantuvo el nombre de pila y agregó el nombre de su madre, Andréa. Duras le dijo: «Con este nombre podés estar tranquilo, todos lo recordarán». Yann no pudo tutearla ni emitir su nombre. Dijo que se debía a que primero había conocido el nombre escrito, ese nombre, y tal encantamiento no podía ser del orden de lo decible. Duras decidía lo que él comía; él estaba ahí, a la espera de la palabra. Yann se escapaba a veces a seducir camareros de hoteles o bares, a acostarse con ellos, pero siempre iba cerca para que ella lo

encontrara.

Yann fue su servidor, su traductor, su enfermero, el que le servía las copas de vino, el que se emborrachaba a la par. Era la época de la atracción fatal de la izquierda burguesa por los dictadores comunistas: Stalin, Lenin, Castro. Yann y Duras vivían en el universo de Saint-Germain-des-Prés, barrio de la pequeña intelligentsia parisina de izquierda, cerca de los cafés de moda donde escribían Beauvoir y Sartre, donde los editores y críticos decidían qué libros eran los elegidos. Sin embargo, Yann y Duras estaban afuera del radar de la época. Vivían en la frontera entre el alcohol y la muerte.

«Vivir con la muerte a mano», decía M. D.

Yann fue invitado por un popular programa de televisión francés a presentar un libro editado en 2001, Cet amour-là. Los invitados lo juzgaron, el discurso de la mentalidad de otro tiempo, el discurso que predicaba que el amor debía ser antitotalitario, igualitario y debía dar felicidad. Yann negó todos esos parámetros: «Cooptación, dominación, vampirización». «¿Fueron felices?», le preguntaron. «No, vivimos —respondió—. Ella está muerta, hay imbéciles a los que les gustaría que "llorara" o "hiciera el duelo", como si fuera posible estar de luto por uno mismo, sin morir. Soy gay, como dicen, y tenemos treinta y ocho años de diferencia: quién puede entender el vínculo que nos une, ese amor. Carnal, espiritual y, sobre todo, en la escritura. No hago nada con mis días, estoy aquí y ella me dicta. Debo estar atento, ella tacha, dibuja con lápiz, intenta la escritura oral. Al final, vuelve a leer, reescribe todo en la lectura y aparece el texto. El amante, con toda modestia, y luego El amante de la China del Norte, y otras obras maestras no las hubiera escrito sin mí. También estoy allí para cuidarla cuando está loca, borracha o enferma. Y hasta el final, hasta la última hora».

¿Qué es el destino de un hombre? ¿Y el de un escritor? Yann copista, intérprete, traductor del estilo Duras, fantasma de su hermano muerto, hombre funcional a la escritura de otro, obediente a las reglas de la escritura durasiana, armó el relato póstumo de su biografía en esa ausencia de destino literario. O en ese contrabando, en esa ecuación malsana del escritor que no escribe. Del escritor con biografía y sin obra. Del escritor con estilo prestado. Yann, actor en las películas de Duras, tenía todo de personaje minúsculo en el margen de la cámara, salvo que se convirtió en testigo clave del final del siglo XX de una Francia que ya no existe.

El día que murió Duras, Yann dijo: «Tengo vergüenza de sobrevivirla». Pero la sobrevivió dieciocho años. Poco después del entierro de M. D., Yann bajó los tres pisos del departamento del número 5 de la rue Saint-Benoît donde vivía con ella y caminó unos metros hasta el número 23 para instalarse en el cuartito que le dejó en

usufructo. Un cuartito de estudiante, como volver a los veintisiete, a la época en que le mandaba cartas. Un claustro, también. Apenas lo justo para sobrevivir: una cama, un escritorio y una máquina de escribir. ¿Escribir qué? Escribirle a ella, escribir con ella, sobre ella, siempre.

¿Quién era Yann Andréa en ese momento? En la necrológica que le dedicó el escritor Philippe Lançon lo describió como un fantasma sensible y delicado, un elegante samurái de Saint-Germain-des-Prés.

Durante un tiempo, Yann se volvió un habitué del Café de Flore, del Select, del Dôme y de La Coupole de Montparnasse. Un escritor habitué del Select cuenta que Yann llegaba por la tarde, solemne con su cuaderno y con su pluma de homme de lettres decimonónico, y después de unos cuantos tragos de whisky se ponía «húmedo». Húmeda es la sensación que se tiene al leer sus últimos libros, siete en total después de la muerte de Duras. Una nostalgia difusa, esponjosa, que por momentos empalaga. Será el estilo pasticheur, esa pizca de kitsch a lo Yann, camp, diría Sontag. Y es que Yann, el imitador, tenía unos ademanes bien suyos. Su porte de duque desclasado, encantador y decadente era parte del folklore literario parisino.

Aun así, la esfera intelectual lo esnobeaba. Después de haber sido durante años, con Duras, el que no escribe, se volvió a los cuarenta y cuatro años el que no escribió. El que fracasó con los libros post mortem. Un escritor entregado a su fracaso con abnegación. La singular relación de Yann Andréa con las palabras se remonta a la adolescencia. Su gran amigo de juventud, Thierry Soulard, compañero de clase y primer amor, escribió un libro para desentrañar el misterio Yann. En su relato, Soulard recuerda el gusto precoz de Yann por cierto refinamiento del lenguaje, el tono de aristócrata trasnochado con el que hablaba ya desde los dieciséis, como un juego, un chiste exquisito.

Sin duda, sus palabras habrán tenido cierto encanto para que Duras lo eligiera como interlocutor privilegiado, como gemelo. Su capacidad de mimetismo es apabullante, es casi un arte en sí, una destreza camaleónica, vivir en la nebulosa, en la lengua de Duras. Se reconoce que es un caso único en la historia de la literatura francesa, y sin embargo su escritura no llega a ser literatura de verdad. Los libros de Yann Andréa suenan como a eco de ultratumba.

Era el preferido, el que supo captar el sentido de la escritura para Duras. Pero ese título de preferido, el hijo de Marguerite y de Dionys Mascolo, Jean Mascolo, no se lo perdonaría. En 1999 surgió un conflicto entre los dos que los llevó a juicio, cuando el hijo intentó publicar La Cuisine de Marguerite, una colección de recetas de cocina de su madre. El libro fue prohibido a petición de Yann.

Años después, Jean Mascolo lo acusó de haber falsificado el testamento de Duras. Yann no se dejó demoler ni por esas acusaciones

ni por el desprecio que le manifestaba el círculo intelectual. Su ruptura con el mundo fue voluntaria. Cerró la puerta a quienes intentaron ayudarlo, comprenderlo, a los que lo amaron. Pero Yann, el dominado dominante, tenía un único deseo, el de volver a Duras. Y lo consiguió, al término de una clochardisation progresiva. Dejó de bañarse, de sacar la basura, de salir. Comía delivery del chino y dejaba que los restos se amontonaran en su cuartito. De vez en cuando aparecía en el Flore como un dandi espectral y se pedía un Pimp's Champagne con una rodaja de pepino.

El 10 de julio de 2014 lo encontraron muerto en su celdita durasiana. Ahora sí está con ella, en la propia tumba de Duras, en el cementerio de Montparnasse, los dos nombres grabados en la misma lápida. El de Yann, curiosamente, está un poco borrado.

Hannah Arendt cuenta, en un ensayo sobre Walter Benjamin, que nada lo atraía en Estados Unidos. Solía decir que lo único que lo esperaba allá era ser arrastrado de un lado a otro, siendo exhibido como el «último europeo». Benjamin se suicidó en el pequeño municipio de Portbou, comarca del Alto Ampurdán, no tan lejos de Vilanova i la Geltrú. Ir a Vilanova, ciudad costera que nunca antes habíamos oído nombrar, no era solamente ir a conocer al escritor y traductor Adan Kovacsics, era ir al encuentro de Imre Kertész, de Kafka, de Klemperer, de Ingeborg Bachmann, por solo citar a algunos de los escritores que como fantasmas imaginábamos reunidos bajo el sol y las palmeras de esa pequeña ciudad. También era convocar a Kovacsics como testigo y passeur del legado literario y filosófico de una Europa en destrucción.

El tren avanzaba desde Barcelona a Vilanova mientras conjeturábamos cómo sería el paisaje en el que se reescribe y se traduce el horror acumulado en el siglo XX. Al bajar vimos a un señor muy alto con sombrero negro, pañuelo atado al cuello, y tuvimos la impresión de ver al último europeo de pie en esa ciudad balnearia. Caminamos juntos mirando edificios para obreros construidos hace medio siglo, ventanas cerradas, túneles. Aquella ciudad balnearia apacible, con esa brisa de mar y niños jugando, era el paisaje elegido para traducir, para escribir las fosas comunes, los hornos crematorios, la desgracia de las torturas en las oficinas de la Gestapo y la Stasi. Ese paisaje era donde se producía la fuerza de la lengua. «El lenguaje es más que la sangre», escribe Franz Rosenzweig, una frase que Klemperer retoma en el epígrafe de su diario.

Nos detuvimos en un hotel blanco con piedras celestes de estilo griego donde dejamos valijas con libros (las habitaciones de hoteles son tentadoras para el encierro de la escritura). Nos sentamos los tres, muy cerca del mar, a tomar café con leche rodeados de familias. Había algo anacrónico en la elección de Adan Kovacsics, traductor monumental y de una discreción absoluta, artista retirado del centro, aislado en la ciudad menos pensada para traducir las obras más desgarradoras de los siglos XIX y XX. En el camino de regreso lo imaginamos escuchando los últimos movimientos de Beethoven mientras afuera nadie, ni una sola persona allí, recordaba la Hungría de 1942 o los suicidios con cianuro. Ahora que han vuelto los fantasmas de la guerra, la presencia de un solo hombre convirtió para nosotras a Vilanova en un oasis.

Kertész decía: «El escritor hoy no llega al lenguaje, no encuentra hoy la formulación grandiosa de las grandes cosas». Eso me interpela porque desata la pregunta sobre las condiciones en las que escribe el escritor contemporáneo. Kertész ya percibía la decadencia de hoy.

Como nos contó Adan en nuestro paseo, cerca del mar: «Hay que leer mil veces el final de Sin destino y de Kaddish, ahí está la radicalidad mayor, ahí analiza y refleja y ayuda a la persona que se quiere ver a sí misma con radicalidad, sin concesiones. Yo creo que es un tipo de escritor que ve el final cuando escribe: si realmente hay composición, sabés adónde vas. En Kaddish, todo el in crescendo, desde el NO, como el comienzo de la Heroica de Beethoven, No, No, todo hay que mirarlo desde el punto de vista musical, y luego los dos clímax, dije a mi mujer, dije a mi mujer, No, todo eso es musical».

No sé por qué nunca aprendí piano. Para sortear la gran censura estalinista, los escritores cruzaban la frontera con los manuscritos, se aprendían de memoria las obras. Pero otra cosa eran los pianistas, que tenían que sortear la censura tocando. Estaba el terror también cuando tocaban, la mano suspendida sobre las notas, justo antes de empezar el concierto. Imagino, en las butacas del fondo, a los agentes secretos.

* En colaboración con Ariana Sáenz Espinoza.

En el mundo editorial se aprovechan las reediciones (busqué en el diccionario y encontré: «presión política») de clásicos, y más aún, de clásicos infantiles para corregir tiempos verbales, títulos, visiones colonialistas. Los Cinco, de Enid Blyton, una serie de novelas de aventuras, fue «reescrita» para eliminar el pasado simple y llevarla a tiempo verbal presente, para llevarla al presente a secas. La vieja frase de Godard («Un travelling es una cuestión moral») quedó obsoleta por la puesta en marcha de reescrituras y reediciones, el trabajo sucio del editor. Es como si un profesor de piano enseñara sonatas de Mozart suprimiendo notas para facilitar el uso del instrumento, o como si se colocaran cabezas humanas en las mujeres con cabeza de gallina de Chagall. El argumento fue que lo modificaron para que «los chicos entendieran».

James Prichard, heredero de Agatha Christie, dijo que al cambiar el título Diez negritos por Eran diez y las palabras «negrito» por «soldado», «no tocamos la obra, solo la adaptamos a la época».

La universidad siempre fue centro de tensiones religiosas, revolucionarias, lucha entre viejos y nuevos regímenes, entre marxistas y antimarxistas. Pero ahora, en el nuevo combate político por reformar los planes de estudios y adaptar los programas, hubo en Francia varias peticiones para que los alumnos puedan salir de clase y no tengan que leer algún programa que podría ofenderlos. Los profesores que discrepan con el Nuevo Orden, que consiste en igualar la moral, la ideología, la ciencia y la reflexión intelectual, son amenazados.

El problema del furor de la deconstrucción, en alianza con las universidades norteamericanas (deconstrucción y sumisión), es que viene ligada al financiamiento. Al entrar en la lógica del management, la presión ideológica es mayor para obtener el dinero. Tengo la impresión de vivir en blanco y negro, otra vez, leer y enseñar como un acto peligroso.

No hay sociedad sin tirano. El tema es detectar hacia dónde va el cortejo fúnebre y dónde está la multitud que palmotea al reemplazante. Y no confundir, que muchos filósofos populares hoy se quedan roncos con el megáfono de la deconstrucción postulándose como contrapoder, y son el poder mismo. Ahí está la letra chica, ellos son el poder. A mí me hubiera gustado nacer en los años veinte, aunque en Europa me hubieran gaseado en el ardor de la juventud. Me hubiera gustado nacer en 1945, desde la cuna ver cómo se destripan los grupos de la Resistencia. Nacer en los años sesenta, aunque en Latinoamérica me hubieran chupado los grupos de tareas. Pero nací en el 77 y el nacimiento que no fue será siempre un fantasma, una melodía inaudible, como los que vieron morir a un hermano ahogado o en el altillo, en plena infancia, un accidente con las balas del padre. La otra vida, la que no se tuvo, es algo que no se desprende. Doppelgänger. La doble vida de Verónica, de Kiéslowski; Persona, de Bergman. Imagino un reloj de pared de madera con pajarito que dice que estamos en el siglo XXI, cucú, hay que escribir ahora. El mundo basculó en los setenta, cuando se empezó a diseñar la idea de felicidad individual. La idea retorcida que nos llevó rápido al fiasco. Sean felices. El reloj dice que hay que escribir ahora, en la Era de las Tribunas, la trampa del oscurantismo militante, del gulag digital al menor error. Hay que escribir desde la ideología acumulativa de la inclusión. Siempre más y más inclusión, a riesgo de dejar a otros afuera o de caer en el absurdo de la identidad sexual paródica. Hay que escribir ahora. ¿Qué hay que hacer?, ¿a qué hay que renunciar para estar a tono con la época, para no estar solo? Virginie Despentes lo sabe bien. Ella le mete el dedo en el culo a los poderosos, ella defiende a las trabajadoras sexuales, maldice a los burgueses de París y glorifica y estetiza a los terroristas islamistas de Francia. Porque, para conservar poder, hace falta estar del lado que conviene. John Berger decía que «todo escritor es un huérfano que le escribe a otro huérfano». Me alivia pensarlo así. Los escritores tienen que escribir en contra de la mentalidad que se les asigna, en contra de la presión colectiva, pero el problema no es lo que escribimos, lo que nos publican, lo que nos instan a escribir, el problema es lo que somos.

Emmanuel Macron anunció hace unos años un plan para «una generación sin tabaco para los que tengan veinte años en 2030». Mi hijo tendrá veinte años en 2030, así que Macron ya diseña su vida, que ya está diseñada, de todos modos.

Un documental cuenta la memoria tabú, el lado oculto de la Liberación francesa que ayudó a deshacerse de la Ocupación a las órdenes de De Gaulle. Tenían que liberar Francia antes de que entraran los aliados con cigarrillos y chocolates para asegurarse la soberanía. Desde la Casa Blanca, Roosevelt ya estaba imprimiendo billetes franceses, pero sin la palabra República, un detalle. Recuerdo a Madeleine Riffaud con el pseudónimo de guerra «Rainer», «ese nombre de hombre, de poeta y de alemán en homenaje a Rainer Maria Rilke». Ella era una estudiante de medicina de la Sorbona de diecinueve años que se integró en los Francotiradores y Partisanos (FTP), movimiento de resistencia interna creado a finales de 1941 por el Partido Comunista. Primero con tareas de sabotaje, pase de mensajes, hasta matar de dos tiros en la cabeza a un oficial de las SS que paseaba solo a orillas del Sena una tarde de verano de 1945. Antes había intentado dispararle a un soldado alemán, pero no había podido a sangre fría. «Ah, no sos más que una pequeña burguesa», dijeron sus camaradas. Pero fue descubierta, capturada por la Gestapo y torturada en los interrogatorios. Como el código lo imponía, aguantó tres días sin hablar (nunca dijo nada). De esa manera, sus compañeros supieron que había sido capturada y que debían cortar todo lazo. Madeleine fue condenada a muerte, pero se salvó gracias a un intercambio de prisioneros. Luego estuvo al mando de varias acciones cuando la Resistencia ocupó el lugar de poder en la Liberación. Después, falsos resistentes señalaron a supuestos colaboracionistas para juzgarlos. La guerra no había terminado, empezaba otra. En poco tiempo se dio la inversión radical, los oprimidos eran opresores.

Cerca de mi casa, en el barrio 13 al sur de París, se usurpó un Instituto Dental como tribunal improvisado. Víctimas y verdugos, falsos resistentes y falsos colaboracionistas, comunistas, anticomunistas y antisemitas, eran jóvenes. Fue hace setenta y seis años, la gente de noventa y tantos que camina por esta ciudad de sombras y bares cerrados con el barbijo, lo vivió. Los que están recluidos en sus angostos departamentos, o asilados en el campo, recuerdan todo. Cuando algún periodista se les acerca, nos hablan de

lo que fue ese otro mundo. La época en que cientos de jóvenes vivían escondidos en los bosques para no ser atrapados y sometidos a trabajos forzados, la época en que las ideas de libertad, venganza, revolución, soberanía, enemigo y justicia eran parte del dispositivo mental de los jóvenes. No se trata de una glorificación pueril de aquella generación que ponía explosivos en las vías de tren o denunciaba al vecino judío o moría en los campos. No se trata de una demonización pueril de esta generación que vive, o la hacen vivir, en la app de videos china TikTok. (TikTok, TikTok, parece el nombre de una patología psiquiátrica o de un reloj bomba que te va a explotar en la cabeza). TikTok, que ya superó los dos mil millones de descargas y pone a la gente a bailar.

Sabemos que cualquier dispositivo implica accesos que pueden monitorear la actividad de los usuarios, y así y todo aceptamos ser reducidos a la condición de usuarios y a que nos monitoreen. En realidad, saliendo lo más rápido posible de la trampa y el fraude intelectual que es toda dicotomía, solo se trata de la estupefacción que me causa ver cómo en setenta años, y en verdad diría que en treinta años (porque para los de mi generación nacidos a fines de los setenta esas ideas eran nuestra vida), los jóvenes pasaron de ser combatientes y adultos, de vivir una vida con épica, a ser infantilizados en aplicaciones.

Según escribe Marcuse, en su obra El hombre unidimensional, la sociedad capitalista «avanzada» se presenta como una sociedad en la que el hombre ha perdido su sentido crítico. Me da pena que mi hijo a los veinte, en 2030, baile en TikTok monitoreado como un niño.

Caminaba por el pueblo (no es un pueblo, es mucho más chico) cuando me crucé con una antigua vecina. Un censo (los censos están prohibidos en Francia, no se puede saber cuántas personas de cada etnia hay, pueden preguntar cómo se perciben, no qué son) diría que donde vivo hay: dos argentinos, trece franceses auténticos, dos gatos, dieciocho gallinas y cuatro perros. La chica me saludó y trepamos la cuesta. Casi no hablaba, pero en un momento en lo alto desde donde se ve, como en Hollywood, el nombre en letras blancas de las grandes bodegas, dijo que se había ido a vivir al sur y que se había dado cuenta de que odiaba a los judíos. Agregó que los odiaba pero que nunca había visto a uno. «Acá no hay», dijo. «Como en Japón, un país con corrientes antisemitas pero casi sin judíos», acoté. No hace falta nada para odiar, la pasión se justifica sola. Recorrimos más plantaciones entre las estacas y sus alambreras hasta que dije: «Yo soy judía». Seguimos caminando y agregó: «Pero no parecés».

Siempre recuerdo esa escena, la morosidad de la caminata, el pesado y opresivo olor de los racimos, el sol como una deflagración en la colina de Sancerre y el estruendo: «Pero no parecés». Siempre me pregunto a qué me parezco, a qué se parecen los demás.

Hay una anécdota divertida de Hitler cuando su entorno lo alertó sobre el pasado judío de un amigo de su círculo íntimo. Hitler respondió colérico: «Pero yo decido quién es judío y quién no». Dos casas más abajo vive un policía retirado con su mujer y un caniche blanco. Desde el primer día me mira mal. Una vez estaba frente a una casa quemada y me chuceó desde su tranquera. Desde ese momento siempre lo saludo exagerando cortesía, pero la mirada de desprecio sigue. A diferencia de él, un amable señor de unos noventa años asomado a su ventana me contó que habían vivido la Ocupación y que tras la Liberación algunos alemanes se instalaron en el pueblo porque se habían encariñado y que hoy ya parecen franceses. Para él, yo tenía «una linda raza y era brasilera». Una garota, pensé.

En una exposición del Museo de la Armada vi la historia de los diferentes uniformes militares a través de los siglos y cómo cada ejército probó diversos camuflajes para ser invisible frente al enemigo sin lograrlo jamás. Según Sartre, en Reflexiones sobre la cuestión judía, es la mirada de los demás lo que convierte al judío en judío. No es la historia, la religión o el territorio lo que une a los «hijos de Israel». Sartre creía que había un antisemitismo latente en las mentes

que querían ser abiertas. Son hostiles al judío en la medida en que este último se ve, se piensa a sí mismo como un judío. Esa es la única condición. Sartre lo escribió en 1944, cuando aún no habían sido liberados los campos de exterminio. Se publicó en el 46 y hoy todo sigue, exactamente, igual.

Marguerite Duras dijo que solo hay una verdadera confrontación con uno mismo en la escritura, que solo la escritura (ella, que tanto hubiera querido ser música) obedece a una exigencia absoluta e implica un alto riesgo. Habría que pensar qué cambió en este siglo, por qué parecería que la palabra escritor o el acto de escribir se desprendieron de su carácter excepcional, o por qué le llegó la democracia, es decir, la peste. Hoy no cualquiera es pianista. De hecho, si alguien va a presentarse a un concurso de piano sin conocimientos, lo sacan con la fuerza del orden. Tampoco cualquiera es bailarín de ballet ni tenor, porque para ser tenor la tesitura de la voz tiene que estar situada entre la del contratenor y la del barítono, dirían, y para bailar ballet hay que tener un torso, espalda, pies y piernas fuertes, un cuerpo flexible, disciplina, estructura definida, *etc.*

Con la escritura pasa algo insólito, como si se hubiera falseado el axioma, se escribe para devenir escritor, o se devino escritor porque se escribió. No hay más misterio en el pasaje de ser y no ser que la concreción de haber escrito y el libro. Hoy los escritores son personajes que se componen para ser vistos, no ya una política de autor, un nombre de guerra, una cruzada. Selfis, vivos, contribuyen a dulcificar el aspecto de los escritores. En un programa se les exhortaba a que contaran cómo habían escrito su libro más popular, y por qué, como si esa pregunta tuviera respuesta.

Una autora me contó que un libro de reflexiones acerca del arte terminó cambiando el tono con la descripción de cómo ese autor había ganado un premio. No, de cómo se había enterado de que había ganado el premio.

Ya no solo se exhibe la firma de contratos y el personaje del escritor se fabrica con gestualidades externas, tics, estribillos, sino que el enemigo del escritor llegó a su propio libro y es su narcisismo.

La esterilización forzada, sobre todo realizada a mujeres indígenas, afroamericanas, con alguna enfermedad mental, fue una política de limpieza racial. A la cabeza, Hitler y Fujimori, pero también en México, y en la Unión Soviética con los obreros deportados de Rumanía. En los juicios de Núremberg, los nazis se excusaron diciendo que su inspiración había sido Estados Unidos. En China, nacer mujer puede ser una tragedia, mejor parir «al hombre de la casa», idea que quedó en el imaginario. Y qué más fuerte que el imaginario.

Siempre recuerdo a esa mujer embarazada de nueve meses que se lanzó por la ventana del hospital en China porque no la dejaron parir por cesárea, estigma allá. Desde la Antigüedad, las mujeres hacen como pueden para abortar, se presionan el abdomen, toman hierbas abortivas, agujas de tejer, paraguas, mangueras, biromes, inyecciones intrauterinas, sondas, objetos cortantes. ¿El aborto legal? No le gustaba a Pinochet. No fue tampoco del agrado de Ceauşescu, que lo criminalizó. La Corporación Miles denunció que solo nos queda la opción del «aborto accidental», que consiste en caerse por las escaleras o hacerse atropellar por un coche para que «casualmente» el peso del golpe recaiga sobre la tripa; aunque eso no disminuyó la cantidad de niñas obligadas a parir hasta morir.

Una amiga me dijo que le dolía que fueran mujeres las que luchan para impedir el aborto legal. A mí no me asombra, no tengo una visión esencialista del género. Ilse Koch (esposa de Karl Koch, el comandante de los campos de concentración de Buchenwald y Majdanek entre 1937 y 1943) fue mujer también. Que se hayan infiltrado para hacer una falsa campaña verde tampoco es una guerra. Hay un abismo entre ser madre en Noruega o en Somalia, pero ese no es un único argumento, ni la pobreza, ni la enfermedad.

Forzar a una mujer a continuar con un embarazo, como forzarla a ser estéril, es una depravación. Si tener un hijo deseado es tan violento, no puedo imaginar sin deseo.

En el siglo XIII definían la tortura como búsqueda de la verdad mediante el tormento. En el siglo XXI parece que se define la tortura como defensa de la vida.

La única vez que fui a terapia, la psicoanalista me dijo que pensar en la muerte todo el tiempo es psíquicamente imposible y que tiene que haber momentos en los que no sabemos que vamos a morir. Yo le había dicho que, para mí, la muerte es acoso 24/24. «¿Ni siquiera se va cuando escribís?». «Cuando escribo, mucho más». Escribir es, como decía Céline, «una batalla con la muerte». Me pregunto por qué, más allá de ser argentina, de haber nacido en los setenta, de estar lejos, lloré tanto la muerte de Maradona. Creo que tiene que ver con la escritura. En realidad, con un tiempo que se perdió.

Bobby Robson dijo: «Nunca me voy a olvidar, me despierto transpirado en mitad de la noche. Tengo pesadillas pensando en ese gol, fue tan rápido. Me dieron ganas de pararme y aplaudir, fue una locura, una obra de arte. Ni cometiendo faltas podíamos pararlo, es lo mejor que vi en mi vida». Quién pudiera escribir y que un lector se despertara en medio de la noche y tuviera pesadillas y no pudiera olvidarlo nunca más.

Todas las épocas juzgaron y aborrecieron al genio, el poder y las masas son siempre convencionales, y el genio odia la convención. Siempre se divirtieron con él, lo usaron, y al artista no le importó. No está mal, es una guerra recíproca. Lo que está mal es que los artistas de hoy quieran caerle bien al mercado, a la sociedad. Maradona fue un drogadicto a condición de que todos los drogadictos sean Maradona.

Contra los poncifs. Baudelaire escribe en el Salón de 1846: «Cuando un cantante pone la mano sobre su corazón, quiere decir comúnmente: la amaré siempre. Si aprieta sus puños mirando al apuntador o a las tablas, significa: ¡Morirá el traidor! Eso es el poncif. Todo lo que es convencional y tradicional tiene algo de poncif».

«¿Cómo seguir saboreando "los pastos sembrados de flores —esos bellos lugares— que ella bañaba en lágrimas"? Lo que en la retórica clásica era un modelo de tropo se transformó para nosotros en el colmo del cliché». Aunque el cliché en su dimensión crítica de lenguaje cristalizado, repetido y común, es una noción que recién se desarrolla realmente en el siglo XIX.

Marcel Proust trabaja sobre la percepción en el segundo tomo de En busca del tiempo perdido, A la sombra de las muchachas en flor. Proust describe al personaje del barón de Charlus: «En el dibujo del pantalón, una rayita de color verde oscuro armonizaba con el color de los calcetines, refinamiento que delataba un buen gusto despierto, pero al que no dejaba alzar la cabeza más que en ese detalle, por pura tolerancia; en la corbata, una pinta rosa casi imperceptible, como una libertad que casi no se atreve uno a tomarse».

El barón trata de actuar su género masculino con el menor desvío posible, aunque se notan en él los puntos de fuga. Proust prolonga el concepto a las actuaciones sociales. ¿De verdad necesitamos abanicarnos con la mano cuando tenemos calor, o es el signo tipificado del calor lo que estamos actuando? ¿Se mira el reloj varias veces durante la espera en busca de información o porque eso es lo que se debe hacer mientras uno espera? Este será un valor estético de En busca del tiempo perdido, la invención artística contra los poncifs.

Más allá de que hay quienes ven en el cliché y en el estereotipo únicamente cristalización sin dinamismo, desgaste semántico y otras teorías que ensalzan su reelaboración y eficacia, más allá de las variaciones y evoluciones en los significados que modifican la visión del cliché y sus efectos desde la Antigua Grecia, la pregunta es acerca de la singularidad en las actuaciones de la vida. ¿Los cafés acumulados en una espera están tan cristalizados que uno no siente que ha sido plantado si no se tomó mínimo tres? ¿Y en el amor romántico, en la ansiedad amorosa frente a la ausencia de un llamado, se sufre distinto si no se realizan los gestos de chequear una y otra vez que no hay mensajes ni llamadas perdidas? ¿Por qué al equivocarnos y

caminar media cuadra hacia el lado incorrecto, antes de dar la vuelta súbitamente, necesitamos hacer como que miramos una vidriera? Como si dijéramos, no me equivoqué, no fui torpe, este desvío fue premeditado, estaba muy interesada en ver la vidriera de este negocio, aunque no sepa qué venden.

En este sentido, Heinrich von Kleist, en Sobre el teatro de marionetas, tiene una postura muy interesante. Kleist considera la materia absoluta como algo deseable ya que en ella no interviene la conciencia, que aparta al hombre del estado de inocencia. Von Kleist vincula la llegada de la reflexión con la expulsión del paraíso, las calamidades, dice, empezaron cuando comimos del árbol de la ciencia. El espíritu absoluto también es positivo para Kleist, ya que mediante la conciencia infinita se puede acceder a la gracia.

Von Kleist escribe: «Hace unos tres años —comencé a relatar— estaba bañándome en compañía de un muchacho por cuya figura se extendía por entonces una maravillosa gracia. Tendría como dieciséis años y solo muy lejanamente, convocadas por el favor de las mujeres, podían apreciarse en él las primeras huellas de la vanidad. Casualmente, hacía poco que habíamos visto en París el mancebo que se saca una espina del pie. El vaciado de la estatua es conocido y se halla en la mayor parte de las colecciones alemanas. Una mirada que echó a un gran espejo en el momento de poner el pie en el taburete para secárselo, le hizo recordar. Sonrió y me dijo del descubrimiento que había realizado. En verdad, y en aquel preciso instante, yo también había hecho el mismo descubrimiento. Me reí y le contesté que estaba teniendo visiones. Se sonrojó y levantó el pie por segunda vez para que me convenciera. Pero el intento, como bien podía preverse, fracasó. Alzó el pie la tercera, la cuarta vez, lo alzó, a lo buen seguro, hasta diez veces. ¡En vano!; era incapaz de reproducir el mismo movimiento. Más aún, en los movimientos que hacía se encerraba un algo de tal comicidad que a duras penas logré contener la carcajada».

Cuando llega la conciencia de ser mirados, de saber que otro nos observa teniendo calor, aparece la actuación. Si por casualidad escapamos y tenemos un gesto «espontáneo», en cuanto se capta se hace consciente, se pone en relación con un gesto previo, con algo icónico, una película, un cuadro, y entramos en el «como si». No vamos a hacer un tratado sobre la espontaneidad, solo preguntarnos: ¿de qué manera esperaríamos sin imitar la cadena de gestos que nos atraviesa cuando pensamos en la espera?

* En colaboración con Sol Pérez.

El ruido de una época define el relato que hacen los muertos a los vivos y los muertos a los muertos, de tumba a tumba, de libro a libro. Y define a sus poetas, a sus músicos. El ruido de una época define a las personas que vivieron en ese capítulo de la Historia, capítulo 4 en la París del siglo XIX, capítulo 10 en la Buenos Aires de 1900, capítulo final en la Viena de 1500. Ya lo decía el canadiense R. Murray Schafer con el concepto de «paisaje sonoro» o «soundscape», acuñado en defensa del valor del silencio y del sonido en sí mismo como fuente de creatividad.

El ruido define la sensibilidad, el estilo, el nivel de los gritos, los alaridos y soliloquios y los delirios durante el sueño. ¿Habría escrito Chopin el Estudio, Op. 25, n.o 9 sobre el vuelo de una mariposa si no hubiera escuchado lo que escuchó entre 1832 y 1834 en la campiña francesa? ¿De dónde sale la composición atonal, la música dodecafónica de Schönberg? ¿O de dónde surge el silencio de la luz solar de los cuadros de Vilhelm Hammershøi?

El ruido de una época define las declaraciones de pasión, sus variaciones, como un poema cien veces releído. El ruido y el silencio, ese reto a duelo. «Tiempo del Ruido», así se llamó al fenómeno ocurrido en 1687 en la villa de Santafé de Bogotá y alrededores. Ese ruido misterioso y atronador de origen desconocido generó un pánico colectivo entre los habitantes de la ciudad. Pienso en las campanadas que diariamente y a cada instante recordaban a los hombres el sentido mismo de su existencia.

Cuando era estudiante en Puan, en la biblioteca de la universidad había que hacer silencio. Sin embargo, para los que no era suficiente ese silencio obstruido por chistidos, se podía entrar en una sala vidriada, como las cabinas para fumadores, y estar más en silencio. Hace unos días miraba la nieve caer sobre el humo de las chimeneas, sobre los cobertizos, sobre la madera que va quedando del invierno, y pensaba en el momento en que descubrí que podía escribir. Fue en la casa de una señora en el campo, al borde del río. Había un piano y discos de Glenn Gould. Lo escuché por primera vez cantando e interrumpiendo la Partita n.o 2. Glenn Gould deja de tocar, se pone de pie, va hacia la ventana, luego

vuelve al piano y nunca pierde el ritmo, como si tuviera un metrónomo incorporado. Estoy segura de que eso —ese silencio de las manos suspendidas sobre las teclas— es escribir.



Ariana Harwicz nació en 1977 en Buenos Aires, Argentina. En el año 2007 se trasladó a Francia donde obtuvo una licenciatura en artes escénicas de la University of Paris VII y una maestría en literatura comparada de la Sorbona.

En 2012, Harwicz publicó su primera novela, *Matate, amor*, por la cual alcanzó un gran reconocimiento por parte de la crítica, le siguieron *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015), que juntas recibieron el apelativo de «trilogía de la pasión», ya que las tres exploran la relación entre madres e hijos. En 2019, Harwicz publicó su cuarta novela, *Degenerado*, acerca de «la mente de un pedófilo»

En 2021 publicó *Desertar*, un libro de conversaciones sobre traducción y deserción de la lengua materna, junto con Mikaël Gómez Guthart. Sus relatos y artículos han aparecido en *Harper's*, *Granta*, *Letras Libres*, *Babelia*, *The White Review*, *The Paris Review*, *The New Yorker* y *La Quinzaine littéraire*. Finalista del premio Man Booker International, sus libros han sido traducidos a veinte lenguas y llevados al teatro en varios países. En 2024 se estrenará la adaptación cinematográfica de *Matate, amor*, producida por Martin Scorsese y dirigida por Lynne Ramsay.

Notas

[*] Adan Kovacsics (Santiago de Chile, 1953) es escritor y traductor del alemán y del húngaro. Ha vertido al español a autores como Franz Kafka, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Elias Canetti, Ingeborg Bachmann, Imre Kertész y László Krasznahorkai. Es autor de los libros *Guerra y lenguaje* (2007) y *Las leyes de la extranjería* (2019). En 2021 fue elegido miembro de la Academia Alemana de la Lengua y la Literatura. <<